

# **Des Stratégies du Fantastique**

**Thèse de Maîtrise Dirigée par**

**M. Pierre Daprini**

**et Présentée par**

**Marianne Sabet Samuel**

**Département de Langue Française  
Université de Canterbury, 1998**

## Résumé

La thèse que vous allez lire porte sur le fonctionnement de la littérature fantastique. Nous avons essayé de dégager ce qui donne à ce genre sa littérarité et ceci à travers l'étude approfondie de certains textes fantastiques.

Dans un premier temps, nous avons examiné les différentes définitions du genre pour aboutir à la définition qui nous semble la plus acceptable. L'aspect théorique de notre travail a commencé avec la lecture des critiques pour déterminer les contours du fantastique ainsi que ses caractéristiques. L'aspect pratique de notre travail s'est adressé à l'étude des textes et de leurs composantes.

Notre chapitre premier porte sur le décor et la langue du fantastique. Parce que le fantastique est créé par les mots de la langue, nous avons essayé d'examiner le vocabulaire et les figures de style ainsi que le décor qui entoure ce genre de texte, dégageant aussi les thèmes privilégiés par le fantastique.

Notre second chapitre examine les personnages et comment ils réagissent devant l'événement fantastique. Dans ce chapitre nous avons considéré le narrateur comme étant le personnage essentiel dans ce genre de littérature.

Vient alors notre troisième chapitre qui étudie la structure de la narration et le dénouement des nouvelles. Comment est organisée la narration afin de communiquer le message fantastique? Y-a-t-il un élément commun aux dénouements de ce genre de nouvelle?

Notre chapitre final explore la relation qui existe entre le fantastique et la nouvelle en essayant de découvrir le lien entre les deux. Pour ce faire, nous avons déterminé les caractéristiques du genre de la nouvelle et celles du fantastique. Le résultat de cette quête est que le fantastique privilégie la nouvelle aux dépens des autres genres littéraires à cause de sa brièveté et de sa concentration sur l'action.

Le fantastique, pour nous, continue à être l'explication ou plutôt le point d'interrogation de l'homme face à ce qu'il ignore et craint. C'est le monde dépourvu de la divinité apaisante de Dieu.

## Introduction

Pour introduire notre thèse sur les stratégies et la poétique du genre fantastique nous aimerions d'abord suggérer les raisons de notre choix du sujet.

Nous avouons que notre choix au début émanait d'une admiration tout à fait subjective du genre mais la curiosité d'examiner de près ce qui donne au fantastique son goût spécial, et le désir de déceler la "littérarité" du genre — pour emprunter le terme des Formalistes Russes — sont les motifs essentiels de cette quête. La subtilité des techniques utilisées dans la narration de ce genre de littérature a eu un effet indéniable dans notre choix, et la question que nous nous posons encore c'est comment ce genre de littérature continue à survivre dans un siècle comme le nôtre, un siècle sceptique que l'importance des sciences manipule.

Dégager la "littérarité" du genre était une tâche difficile mais réalisable à travers l'étude approfondie de certains textes, surtout ceux du XIX<sup>ème</sup> siècle. Les textes que nous avons pris dans le XX<sup>ème</sup> siècle étaient des exemples de la survie du genre et de sa continuité. Mérimée, Gautier, Maupassant et Poe sont les maîtres du genre au siècle précédent tandis que Yourcenar et Borges, entre autres, sont les représentants de sa survie dans notre siècle.

Notre enquête ne se prétend aucunement historique ou psychanalytique. Elle se place entièrement du côté de la poétique et de l'étude des textes. Dans un premier temps nous essayerons de définir le genre fantastique sans vraiment prétendre trouver "la bonne définition". Plus exactement nous présenterons notre point de vue, nos pensées tout en nous inspirant de ce que les grands critiques du genre tel Todorov ou Caillois ont écrit.

Après ce chapitre de définition, viendront trois chapitres qui examineront le fonctionnement des textes fantastiques à travers les techniques narratives et les composantes des écrits de ce genre. Plus précisément, comment le fantastique prend corps dans une nouvelle donnée. Au cours de ces chapitres nous étudierons environ dix nouvelles fantastiques en guise d'application. Notre dernier chapitre portera sur la préférence que le fantastique a pour la nouvelle comme genre littéraire. Nous essayerons de comprendre les caractéristiques de la nouvelle que le fantastique exploite et qui créent un lien entre fantastique et nouvelle.

## Définir le fantastique

Le fantastique a toujours été confondu avec le merveilleux et l'étrange c'est pour cela qu'il nous sera utile de montrer la différence entre eux pour justifier notre choix des textes.

Michel Dobransky établit la différence entre les trois genres:

**Fantastique:** Lorsqu'un événement bizarre, incompréhensible, survient, deux explications viennent à l'esprit: ou bien nous avons été trompés par nos sens, ou bien il s'agit d'une manifestation du surnaturel.. La première réponse plonge le roman dans le domaine de l'**étrange** où les phénomènes, si insolites soient-ils, reçoivent une explication rationnelle. La seconde solutions fait entrer le roman dans le domaine du merveilleux.<sup>1</sup>

**Merveilleux:** Le merveilleux se distingue du fantastique par son acceptation du surnaturel (contes de fées, Les Mille et Une Nuits). "Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence" (Caillois, *Anthologie de la littérature Fantastique*)<sup>2</sup>

Ces deux définitions en englobent une troisième, montrant la différence entre le fantastique comme étant ce qui rompt l'équilibre de notre monde sans jamais le rétablir, l'étrange comme ce qui rompt l'équilibre mais finit par trouver une explication rationnelle et le merveilleux comme étant un autre monde déséquilibré où l'étrange et le surnaturel sont la norme. Tandis que le fantastique refuse de se plier aux lois de notre monde, l'étrange finit par s'intégrer dans le cadre de la vie réelle. Par contre, le merveilleux franchit toutes les règles pour forger un monde tout à fait dépouillé de réalité et très détaché du lecteur et de son monde. Veronique et Jean Ehrsam écrivent que,

Dans le merveilleux, le surnaturel semble aller de soi. (...) Le narrateur ne cherche pas à justifier ou à expliquer le surnaturel (...)

Dans le fantastique, le surnaturel est source d'interrogation et d'hésitation. Loin de s'intégrer harmonieusement à la réalité, il vient la troubler, parfois la menacer.(...)

Dans le récit étrange, le surnaturel non seulement n'est plus un mystère, mais il n'existe pas. La littérature de l'étrange aime l'extraordinaire, l'insolite, mais elle les cantonne dans notre monde.<sup>3</sup>

Encore une définition qui nous montre la différence entre les trois genres contingents facilitant la classification fantastique/ merveilleux/ étrange. Schéhérazade la narratrice dans *Les Mille et Une Nuits* <sup>4</sup> entraîne le sultan dans des mondes où tout pourrait arriver; où l'apparition d'une fée ou d'une sorcière fait partie du flot des histoires. Les gins sont des personnages favoris dans sa narration, et le royaume

<sup>1</sup> Dobransky, Michel, *Le Fantastique, Le Horla de Maupassant*, Paris, Gallimard, 1993, p. 29.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 31- 32.

<sup>3</sup> Ehrsam, Veronique et Jean, *La littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, ed. Profil formation/ français, 1985, p.p. 6-8.

<sup>4</sup> Galland, Antoine, *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Gallimard, 1983.

souterrain est ce dont il s'agit dans plusieurs de ses contes. Les mondes qu'elle évoque et les personnages dont elle raconte les aventures, placent les lecteurs dans le merveilleux. Tandis que *Le livre de Sable*<sup>5</sup> de Borges par exemple, appartient au fantastique dans la mesure où tout ce que le héros a souffert était possible, mais inexplicable en même temps: le personnage essentiel est devenu misantrope à cause d'un livre qu'il avait échangé contre une Bible. *Djournâme*<sup>6</sup> de Mérimée se place du côté de l'étrange à cause de l'explication rationnelle que nous avons à la fin. Le sentiment que laissent le merveilleux et l'étrange au lecteur est très différent de celui créé par le fantastique. Le merveilleux ne défie aucunement la raison du lecteur car, il l'introduit dès le début dans un monde qui est le produit d'une imagination fertile et dont rien n'est lié à la réalité de la vie. L'étrange, par contre, entraîne son lecteur dans une aventure insolite lui donnant la satisfaction d'une explication rationnelle à la fin du récit. Le fantastique est très différent car il amalgame les techniques des deux genres précédents pour créer l'incertitude en s'abstenant de donner une explication.

Ayant établi les limites de chacun des trois genres pour essayer d'éliminer la confusion autant que possible, nous nous concentrerons maintenant sur le fantastique en examinant ce que différents critiques proposent comme définition et finir par dégager ce que nous en pensons. Il est à noter que deux éléments sont en jeu dans presque toutes les définitions que nous verrons. Premièrement, il s'agit de la réaction du lecteur à la suite d'une lecture fantastique. Deuxièmement, il s'agit des éléments qui provoquent cette réaction. Nous voulions éclaircir ce point avant de passer au panorama de définitions pour montrer la différence entre les deux pôles de cette étude: lecteur / phénomène.

Tzvetan Todorov dans son livre *Introduction à la littérature fantastique* écrit,

Ainsi se trouve-t-on amené au coeur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous.<sup>7</sup>

Cette définition nous parle du monde fantastique, de cet univers qui n'est pas du tout censé être surnaturel. C'est un univers où "diables, sylphides et vampires" n'existent pas, où les héros sont des personnes ordinaires comme le lecteur, où rien ne fait

<sup>5</sup> Borges, J.L., *Le Livre de sable*, traduit par Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>6</sup> Mérimée, Prosper, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

<sup>7</sup> Todorov, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

défaut avec la réalité vécue et le monde de tous les jours; pourtant, il y a cet événement intrigant pour les personnages ainsi que pour le lecteur. Le lecteur se trouve confronté à un phénomène qu'il ne parvient pas à remettre dans l'ordre de son monde. Cette confusion est pour Todorov le fantastique. Pour lui, le fantastique n'occupe que le temps de l'hésitation entre deux mondes: le monde réel et le monde de l'imagination. Si le lecteur choisit la solution irrationnelle il se place du côté du merveilleux, et s'il choisit la solution rationnelle il se place du côté de l'étrange. Les deux choix éloignent le lecteur du territoire fantastique. À son avis le fantastique occupe le temps de cette hésitation qui se termine au même moment où le lecteur opère son choix. Plus le temps de cette hésitation s'allonge, plus l'oeuvre fantastique est réussie.

Dans son livre *L'Autre Moi* Jacques Chabot, à travers une étude psychanalytique plutôt que poétique des oeuvres de Prosper Mérimée, nous donne une définition du genre tel qu'il le conçoit. Bien que l'objectif de son étude diffère du nôtre, nous avons trouvé cette définition très intéressante, dans la mesure où elle touche vraiment à l'état où se trouve le lecteur en terminant la lecture d'une nouvelle fantastique.

Le fantastique à proprement parler se situe exactement à la croisée des chemins de l'Un et de l'Autre [monde réel et monde fictif], dans une créance fictive et qui se fait fictive (...) Il dissocie l'ordre conjoint des choses et des idées pour miner la croyance scientifique et philosophique en l'unité du monde et du savoir de la réalité avec la connaissance que nous avons pour ruiner par conséquent la croyance en l'ordre intellectuel et rationnel du monde.<sup>8</sup>

Il attribue la réussite d'un récit fantastique au déséquilibre qu'il lègue au lecteur, déséquilibre du monde et de ses croyances. La force du fantastique n'est pas de s'annoncer en tant que tel, mais d'enfoncer le lecteur dans la confusion qu'il crée agissant sur son existence même. La dissociation de l'ordre est le moyen auquel recourt le fantastique et la confusion du lecteur est le résultat de cette technique. Cette citation nous montre aussi que le fantastique ne peut vraiment exister qu'en se référant au monde réel du lecteur, parfois même il repose sur son expérience quotidienne ou sur ses connaissances en général. Dans la nouvelle de Yourcenar intitulée *Comment Wang-Fô fut sauvé*<sup>9</sup> nous reconnaissons le système du troc que le peintre faisait avec ses peintures ce qui nous donne une indication de l'époque où se déroule la nouvelle. Le "royaume de Han" est une autre indication de l'époque où cette dynastie régnait mais aussi c'est une périphrase qui représente la Chine que le lecteur, sans recourir à ses connaissances, ne pourra pas identifier. C'est cela que

---

<sup>8</sup> Chabot, Jacques, *L'Autre Moi, Fantastmes et Fantastique dans les Nouvelles de Prosper Mérimée*, EDISU, La Calade, 13090 Aix-en- Provence, 1933, p. 29.

<sup>9</sup> Yourcenar, Marguerite, *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, 1963.

nous signifions en parlant de l'expérience du lecteur ou de ses connaissances générales. Reprenant cette même idée, Charles Grivel pense que,

Fondé sur les croyances admises du lecteur, [le fantastique] lui joue le bon tour de les lui nier par simulacres interposés. C'est un autre élément de définition: *est fantastique ce qui dans un fait soumis à la prestation narrative (ou à celle de l'image) nie la croyance qui lui est rattachée.*<sup>10</sup>

Ce sont les croyances et les connaissances du lecteur qui aident le fantastique à se former en les lui niant. Le fantastique dissocie les sens des mots et des objets, créant cette ambiance de confusion où tout pourrait arriver à cause de la perte de normes. Il repose sur les croyances du lecteur pour le leurrer et les ébranler. Il rompt la relation de cause à effet sur laquelle repose notre monde. Dans le fantastique, la même cause entraîne des effets différents difficiles à nier mais aussi difficiles à accepter.

Jean Monard et Michel Rech définissent le fantastique comme étant,

Le fantastique est une réaction de doute, une attitude interrogative face à un événement insolite que l'on cherche à expliquer. Et ce doute doit persister jusqu'à la fin, sinon le lecteur revient au réel — il n'avait hésité que par ignorance ou manque de lucidité (cas du roman policier ou du récit de rêve) —, ou bien débouche sur le merveilleux, si l'événement est finalement donné comme surnaturel. Le lecteur, comme souvent le héros ne doit jamais savoir où il en est.<sup>11</sup>

Cette citation reprend l'idée de l'hésitation dont parlait Todorov mais ajoute que ce doute, cette hésitation doivent se maintenir jusqu'à la fin sinon on débouche sur le merveilleux ou l'étrange. Héros et lecteur doivent rester dans le doute tout le long du récit pour que l'oeuvre soit réussie. Le fantastique sait comment opère la pensée de l'homme, il sait son souci de mettre tout dans un cadre dont, lui, connaît les limites. Tout ce qui ne se plie pas au cadre (à la norme) l'inquiète et lui transmet l'insécurité; c'est sur quoi joue le fantastique.

B. Tomachevski, en parlant du récit fantastique écrit,

Dans le véritable fantastique, on garde toujours la possibilité extérieure et formelle d'une explication simple des phénomènes, mais en même temps, cette explication est complètement privée de probabilité interne. Tous les détails particuliers doivent avoir un caractère quotidien, mais considérés dans leur ensemble ils doivent indiquer une causalité autre.<sup>12</sup>

C'est la subtilité dans le style, par les pièges tendus aux lecteurs du genre et par le choix d'une conclusion surprenante, qu'opère le fantastique. Le critique pense que le genre nous refuse de par sa construction-même l'explication rationnelle. Cette idée va à l'encontre de l'hésitation dont parle Todorov. Tomachevski pense que le texte, de par sa composition interne-même nous refuse l'explication rationnelle en nous

<sup>10</sup> Grivel, Charles, *Fantastique - Fiction*, Paris, P.U.F., 1992, p. 13.

<sup>11</sup> Monard, Jean et Rech, Michel, *Le Merveilleux et le Fantastique*, Paris, Delagrave, 1974, p. 9.

<sup>12</sup> Tomachevski, B., "Thématique" in Todorov, Tzvetan, *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil., Collection Tel Quel, 1965, p. 288.

poussant vers le fantastique. À notre avis, cette citation explique le caractère du fantastique avec plus de précision. Il ne s'agit pas uniquement de l'étrangeté de l'événement, il s'agit plutôt de l'explication favorisée par le texte. Dans un texte tel le *Horla*<sup>13</sup> de Maupassant, les manchettes des magazines nous poussent à croire ce que cet homme *fou* vient de raconter. Dans *Lokis*<sup>14</sup> de Mérimée, la morsure de la mariée et la disparition du comte nous suggèrent que seule l'explication fantastique est possible.

Une citation de Jean Bellemin-Noël dans son livre sur l'histoire littéraire de la France nous montre comment fonctionne le texte fantastique pour devenir ce qu'il est et pour nous entraîner dans ses voies:

Le fantastique, lui, implique "une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle" comme le dit P.-G. Castex. L'imaginaire, sous les espèces de l'imprévisible, fait irruption dans le monde quotidien; cela suppose, dans la littérature fantastique la plus réussie, que l'auteur nous peigne avec précision et même exactitude un univers cohérent, ordonné, que l'étrangeté va tout à coup, se mettre à ronger, et où le mystère ira s'épaississant jusqu'au point d'interrogation final.<sup>15</sup>

Le critique, dans cette citation, dégage les caractéristiques du fantastique. Il parle de son fonctionnement, éclaircissant les techniques utilisées: l'auteur doit peindre un monde cohérent, le mystère fera irruption dans ce monde et plus nous avancerons dans notre lecture plus nous nous trouverons dans le mystère jusqu'au "*point d'interrogation final*". Cette citation montre comment progresse un récit fantastique et où il amène son lecteur. La même idée existe chez Grivel en parlant de la progression d'un écrit fantastique. Il dit que, "*le fantastique est produit par le mouvement irréversible de son exploration même: plus cela s'éclaircit et plus encore cela va s'obscurcir.*"<sup>16</sup> Le mystère va s'épaississant pour nous amener à la confusion finale.

Comment le fantastique nous amène-t-il à la confusion? C'est par le biais des mots et des composantes du texte qu'il parvient à son but. Personnages, lieux, temps, action et procédés de langue sont les composantes des textes forgées par les mots pour livrer un texte fantastique. Ces composantes feront le sujet des prochains chapitres de notre étude.

Ayant parlé de mots de la langue et des composantes du texte, nous trouvons important d'ouvrir ici une perspective intéressante. Cette perspective ou "notion"

<sup>13</sup> Maupassant, Guy de, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

<sup>14</sup> *op. cit.* note 6.

<sup>15</sup> Bellemin-Noël, Jean, *Histoire littéraire de la France IV de 1789 à 1848* (2ème partie), Paris, Edition Sociales, 1973, p. 340.

<sup>16</sup> Grivel, Charles, "*Horreur et Terreur: philosophie du fantastique*" in Colloque de Cerisy, *La littérature Fantastique*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 171.



englobera tous les volets de notre étude; c'est la notion de "pacte fantastique". Nous emprunterons à Philippe Lejeune la notion de "pacte", qu'il emploie pour expliquer la narration dans les textes autobiographiques <sup>17</sup>, mais que nous utiliserons pour le fantastique. Le "pacte fantastique" serait fondé sur:

— Une stratégie d'interpellation du lecteur à qui l'on assure de raconter la vérité absolue sur un fait annoncé comme invraisemblable. Nous en avons un exemple très clair dans le texte de Poe *Le Chat Noir* <sup>18</sup> où le narrateur interpelle le lecteur à plusieurs reprises suscitant son jugement.

— Une rhétorique de la peur que le narrateur a ressentie et essaye de transmettre. Grivel nous dit que la peur est ce dont il s'agit dans un texte fantastique. La peur est le cœur du texte fantastique, c'est l'expérience du narrateur qu'il essaye de nous faire revivre avec tous les sentiments qui lui sont attachés. Le texte de Maupassant intitulé *La Nuit* <sup>19</sup> est une bonne illustration de cette rhétorique de la peur.

— Un lexique spécifique, des thèmes de prédilection et l'emploi de certaines figures de style. Pour parvenir aux deux premiers volets du pacte le narrateur aura recours à la langue et à tout ce qu'elle lui offre comme moyens de communication; c'est pour cela qu'il aura recours à un vocabulaire spécifique lié aux thèmes de prédilection du genre. Le thème de la peur par exemple revient toutes les fois où il s'agit de fantastique, ce thème entraînera avec lui le vocabulaire correspondant et les figures de style qui le raviveront.

Toutes les catégories que nous dégagerons pourront être insérées à l'intérieur de ces trois volets du pacte que le lecteur accepte ou plutôt est forcé d'accepter à son insu.

Si nous revenons maintenant à notre parcours de définition, nous réaliserons que nous n'avons pas encore répondu à la question qui nous occupe, celle de la continuation de la tradition fantastique dans nos temps modernes. Michel Dobransky y répond:

La littérature fantastique est fille non d'un moyen âge superstitieux mais de nos temps modernes, raisonnables, trop raisonnables (...) A contre courant des lumières, des certitudes tranquilles de la science, elle joue la musique frénétique de la peur et de la folie. Au contraire des contes de fées et des légendes merveilleuses, elle s'adresse à un lecteur incrédule, sceptique, raisonneur. Ce lecteur moderne ne croit plus aux contes de bonne femme. Mais la dissolution des cadres religieux traditionnels a laissé un vide. Le monde qui nous entoure demeure énigmatique, inquiétant, chaotique. À partir du XVIII<sup>ème</sup> siècle, la littérature puis le cinéma fantastiques vont prendre en charge ce trouble, donner à nos peurs traditionnelles ou nouvelles l'expression la plus spectaculaire.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Lejeune, Philippe, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>18</sup> Poe, Edgar Allan, *Collected Works Of Edgar Allan Poe*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

<sup>19</sup> *op. cit.* note 13.

<sup>20</sup> Dobransky, Michel, *Le Fantastique, Le horla de Maupassant*, Paris, Gallimard, 1993, p. 6.

Nous pensons que cette citation est très intéressante dans la mesure où elle montre le lieu qu'occupe le fantastique dans la tradition humaine. C'est vraiment pourquoi il nous touche, parce qu'il s'attaque à nos chimères en nous les représentant. La littérature fantastique est ce que "*l'homme a su faire de ses superstitions*" comme le dit Louis Vax <sup>21</sup>. Le fantastique répond au désordre de notre monde moderne comme le dit encore Georges Jacquemin. <sup>22</sup>

Les deux pôles du fantastique que nous avons signalés: les caractéristiques d'un texte fantastique et l'effet que le texte produit sur le lecteur nous aideront à dégager notre propre définition du genre.

Les caractéristiques, comme les ont dégagées les critiques, sont ce qui a trait au texte: à sa composition et à son fonctionnement. Ces caractéristiques se manifestent dans un cadre cohérent et vraisemblable, avec un narrateur digne de confiance, avec la "normalité" des personnages et des lieux, et l'étrangeté de l'événement qui se déroule ainsi que l'effet de surprise finale. Dans les chapitres qui suivront nous essayerons d'examiner chacune de ces composantes et ceci à travers l'étude de plusieurs textes fantastiques. Notre premier chapitre portera sur le décor et les éléments de visualisation dans les textes fantastiques. Dans le décor nous verrons le lieu où se déroule toute la nouvelle et comment le choix de ce lieu affecte notre lecture. Par exemple le narrateur du *Horla* de Maupassant <sup>23</sup> est un patient dans un asile de fou. Comment sommes-nous, lecteurs, affectés par cette vérité? Notre second point d'intérêt portera sur le lieu où l'événement fantastique surgit. Le phénomène se produit tantôt dans des lieux clos et tantôt dans des lieux ouverts. Nous avons essayé de voir lesquels sont plus récurrents et les effets différents qu'ils créent. Notre dernier point à examiner dans le décor se rapporte aux objets de valeur textuelle. Plus précisément les objets qui jouent un rôle dans les textes comme par exemple les toiles du peintre Wang-Fô dans la nouvelle de Yourcenar *Comment Wang-Fô fut sauvé*. <sup>24</sup>

La langue du fantastique comprend les éléments de visualisation qui nous aident à former une image dans notre tête de ce que nous sommes en train de lire. Plus cette image est vivante, plus nous sommes touchés par ce que nous lisons. Trois points intéressants feront l'objet de notre étude concernant la langue du fantastique: l'usage de la métaphore pour perturber l'effet du réel, le vocabulaire qui se rapporte aux sens et l'existence de champs lexicaux liés aux thèmes du fantastique. Le fantastique est

<sup>21</sup> Vax, Louis, *La Séduction de l'Étrange*, Paris, P.U.F., 1965, p. 12.

<sup>22</sup> Jacquemin, Georges, *Littérature Fantastique*, Bruxelles, Editions Labor, 1974.

<sup>23</sup> *op. cit.* note 13.

<sup>24</sup> *op. cit.* note 9.

formé par les mots de la langue et plus cette langue nous aide à imaginer, plus nous plongerons dans l'incertitude et la confusion du fantastique. C'est exactement ce que font la métaphore, le vocabulaire des sens et les champs lexicaux.

Notre deuxième chapitre examine les personnages que nous avons répartis en deux groupes: le narrateur et le(s) héros. Le narrateur est celui qui rapporte l'histoire, il peut être témoin ou héros. Ce qui importe c'est qu'il est souvent une personne respectable, digne de confiance comme le narrateur de *Lokis* de Mérimée. À notre avis, le narrateur est le personnage essentiel dans les nouvelles fantastiques. Quant aux héros, nous pensons qu'il ont une importance marginale car ce qui compte c'est le phénomène et non le personnage.

Le troisième chapitre examine la structure de la narration dans les nouvelles fantastiques ainsi que le dénouement. Trois techniques peuvent être utilisées dans la structure de la narration, l'enchaînement, l'enchâssement et l'entrelacement. Ces trois techniques peuvent s'enchevêtrer l'une dans l'autre dans un même texte, ce qui arrive souvent dans beaucoup de textes et non seulement dans le fantastique. Cette étude de la structure de la narration comprend une vision du temps tel qu'il s'exprime dans les verbes. Le dénouement des nouvelles fantastiques est la seconde chose à examiner dans ce chapitre. Nous essayerons de répondre à deux questions. La première est: existe-t-il un élément commun dans le dénouement des nouvelles fantastiques? La seconde: existe-t-il dans le cours de l'action des éléments qui prédisent la fin?

Viendra enfin notre quatrième et dernier chapitre qui se donne comme tâche de retrouver la relation étroite que le fantastique maintient avec le genre de la nouvelle. Nous essayerons de voir qu'est ce qui fait de la nouvelle le genre de prédilection du fantastique bien que le contraire ne soit pas vrai. Quelles sont les caractéristiques de la nouvelle que le fantastique a su si bien exploiter de sorte que fantastique signifie nouvelle.

Après ce parcours de notre étude nous revenons à notre deuxième considération. Elle est plus complexe car elle met en jeu le lecteur avec toutes ses croyances et ses superstitions. L'effet qu'une nouvelle fantastique produit varie suivant les questions que le texte éveille dans la conscience de son lecteur sans jamais donner de réponse satisfaisante pour la raison. La puissance du texte fantastique et sa force, à notre avis résident dans le fait qu'il met l'homme face à ses croyances en l'obligeant à les reconsidérer pour pouvoir trouver une finalité au texte qu'il lit. Le pouvoir du texte s'étend au delà des pages et des mots et à l'intérieur de la vie du lecteur, le menant à

se poser des questions sur le Bien et le Mal, sur Dieu et le Diable, sur sa propre Identité comme avec le texte du *Chat Noir* <sup>25</sup> de Poe. Le lecteur questionne ses valeurs pour prendre une position face au texte, soit pour le croire soit pour le refuser. Le texte, de son côté, choisit des personnages avec qui il est facile au lecteur de s'identifier. Nous pouvons dire que les textes fantastiques poussent leurs lecteurs à l'introspection en s'attaquant tantôt à leur croyance religieuse (*Les Âmes du Purgatoire* <sup>26</sup> de Mérimée), tantôt à leur patrimoine de superstition (*Le Chat Noir* <sup>27</sup> de Poe) et tantôt à leur nature même comme êtres humains (*Le Livre de Sable* <sup>28</sup> de Borges). Le fantastique est la confusion que l'homme vit tous les jours lorsqu'il ne trouve pas d'explication rationnelle à un problème vécu ou à un phénomène donné.

---

<sup>25</sup> *op. cit.* note 18.

<sup>26</sup> *op. cit.* note 6.

<sup>27</sup> *op. cit.* note 18.

<sup>28</sup> *op. cit.* note 5.

## **Éléments textuels dans les Nouvelles Fantastiques:**

### **Chapitre 1**

#### **Le Décor**

#### **La Langue du Fantastique**

## Le décor:

Veronique et Jean Ehrsam écrivent dans leur livre sur la littérature fantastique cette phrase qui nous a semblé appropriée avant de commencer notre analyse détaillée.

L'émergence du surnaturel et de l'improbable prend d'autant plus de relief qu'elle s'insère dans une temporalité et un espace précis, qui renvoient à notre monde cohérent et "normal"<sup>1</sup>

Donc, plus ce qui entoure les personnages semble vrai, plus ce que nous rapportera le narrateur semblera insolite. Rappelons le pacte fantastique dont nous avons parlé, où le narrateur se donne la tâche d'assurer que ce qu'il raconte est vrai. Par suite, le décor doit, lui aussi, suivre les mêmes lois. Le narrateur devrait créer l'illusion du réel pour pouvoir manipuler le lecteur et l'entraîner dans ses voies.

### a. Le lieu où se déroule toute la nouvelle:

Comme point de départ nous relevons du *Robert* la définition du terme "lieu":

Portion déterminée de l'espace, considérée de façon générale et abstraite, endroit.<sup>2</sup>

Goldenstein dans son livre sur le roman donne une définition du lieu qui est applicable, nous pensons, à tous les genres littéraires.

Dans la littérature romanesque à effets représentatifs qui aujourd'hui encore domine, le lieu n'est pas gratuit. Ce n'est pas un lieu dépeint en soi; il s'inscrit dans l'économie du récit à travers un dressage rhétorique implicite de la lecture. Le lecteur en présence d'une description, ne peut pas ne pas penser *in petto* que "quelque chose va se passer là".<sup>3</sup>

Cette citation nous indique que le choix d'un certain lieu par l'écrivain n'est pas gratuit. Que ce soit un château comme celui de *La vénus d'Ille* de Mérimée, un asile de fou comme dans *Le Horla* de Maupassant ou même tout un royaume comme dans le texte de Yourcenar *Comment Wang-Fô fut sauvé* le lecteur se rend compte qu'il n'est pas transporté en ce lieu pour le plaisir du "voyage". Il comprend que les événements qu'il lira sont liés d'une manière ou d'une autre au lieu où l'emmène le narrateur. Quant à la valeur du lieu lui-même, nous pouvons dire que dans le fantastique plus le lieu se transforme d'un lieu serein en un lieu inquiétant plus le

<sup>1</sup> Ehrsam, Veronique et Jean, *La littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, ed. Profil formation/ français, 1985, p. 46.

<sup>2</sup> *Le Petit Robert*, Paris, S.N.L., 1970, p. 1282.

<sup>3</sup> Goldenstein, J.-P., *Pour Lire le Roman*, Bruxelles, Ed. A. de Boeck, 1980, p. 96.

fantastique gagne du terrain. La maison du narrateur du *Horla* se transforme d'un lieu préféré par le narrateur en un lieu inquiétant où la rencontre avec l'être extraordinaire est de plus en plus probable. Le château du roi dans la *Vision de Charles XI* n'est plus la demeure où ses valets le sauveront du danger externe mais le lieu de l'apparition qui tâche de sang sa pantoufle et qui peut lui porter atteinte aussi. Les lieux changent de valeur suivant l'effet que désire en donner l'écrivain et dans notre analyse nous en examinerons quelques-uns de plus près.

Dans un premier essai d'application de ces éléments d'analyse nous aborderons la nouvelle de Marguerite Yourcenar intitulée *Comment Wang-Fô fut sauvé* qui se trouve dans le recueil des *Nouvelles Orientales*.<sup>4</sup>

Pour accomplir notre tâche, il nous semble nécessaire de présenter un petit résumé de la nouvelle. Cette nouvelle raconte l'histoire d'un peintre, très doué, dont le nom est Wang-Fô, et de son disciple Ling.

Fils d'un changeur d'or et d'une femme d'ascendance riche, Ling mène une vie "calfeutrée" et se laisse marier à l'âge de quinze ans. Il fait la rencontre de Wang-Fô dans une taverne et le talentueux peintre lui donne une perception tout à fait nouvelle du monde qui l'entoure. Il offre son hospitalité au peintre qui accepte et en retour lui fait une peinture de sa femme qui meurt peu après. Ayant perdu sa femme et sa fortune, Ling erre avec Wang-Fô dans le royaume de Han<sup>5</sup> jusqu'au jour où les soldats de l'Empereur se saisissent d'eux. Une fois au château, l'Empereur décrète la mutilation du vieux peintre car le monde est moins beau que ses peintures auxquelles il a tant cru. Ling est décapité pour avoir essayé de secourir son maître et Wang-Fô doit maintenant terminer sa dernière toile avant de subir la punition finale. En exécutant l'ordre de l'Empereur, le peintre fuit *dans sa peinture avec son disciple*, venu à son secours dans une barque qui s'est avivée sous les coups du pinceau du maître. Chaque retouche donnait plus de vie à la toile jusqu'à ce qu'elle l'ait emporté sur la réalité.

Maintenant que nous avons présenté l'histoire, nous passerons à une analyse plus approfondie selon les catégories que nous avons déjà établies en commençant par le lieu où se déroule la nouvelle et sa valeur.

Le lieu où se déroule l'action est le royaume de Han où le peintre et son disciple errent à la recherche de sujets dignes d'être peints. Du plus général, "*Le vieux peintre Wang-Fô et son disciple Ling erraient le long des routes du royaume de*

<sup>4</sup> Yourcenar, Marguerite, *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, 1963.

<sup>5</sup> Le royaume de Han est une périphrase désignant la Chine: Han étant le nom d'une dynastie qui régna sur la Chine.

*Han*” (p. 11), au plus précis, à des *fractions* du royaume où divers faits auraient lieu: la demeure de Ling qu’il laissera déserte après avoir tout vendu, la taverne où il a fait la rencontre du peintre, l’auberge où ils ont passé la nuit avant d’être arrêtés par les soldats, le palais impérial où le peintre et son disciple ont dû souffrir les conséquences du talent de Wang-Fô. Face à cet espace virtuellement réel, il en existe un autre qui aurait pu coûter à Wang-Fô la vue et le toucher et à Ling la vie, *celui des peintures*. La valeur de cet espace des peintures a changé au cours du texte: il s’est transformé d’un espace de plaisir pour le peintre à un espace de supplice à cause de l’ordre impérial.

Le premier espace réel qui, pour nous, a une importance considérable, c’est la maison de Ling qui changera à cause de sa rencontre avec le vieux peintre.

Après les noces, les parents de Ling poussèrent la discrétion jusqu’à mourir, et leur fils resta seul dans sa maison peinte de cinabre, en compagnie de sa jeune femme qui souriait sans cesse, et d’un prunier qui chaque printemps donnait des fleurs roses.<sup>6</sup>

Telle est la maison de Ling, peinte de cinabre, donc de couleur assez gaie avec un jardin où les arbres donnent des fleurs, signe de vie et de prospérité de la demeure. Plus tard nous apprenons que dans cette maison pleine de vie il y avait également des esclaves, une fontaine pleine de poissons et de jade. Le texte raconte aussi que “*Ling avait grandi dans une maison d’où la richesse éliminait les hasards*” (p. 12)<sup>7</sup>

Le hasard ne joue pas de rôle dans la vie de Ling à cause de sa richesse, mais sa rencontre avec le peintre n’est-elle pas un hasard qui contredit ce que l’on attend d’un jeune homme jouissant de la sécurité d’un legs et d’une vie sereine!

Voyons maintenant comment la jolie maison de Ling a évolué, comment ce lieu serein a changé de valeur. Le texte nous raconte que le disciple a hérité cette maison de son père. Esclaves, fontaine et jade existaient dans sa maison — ce dernier élément hérité de sa mère, qui est l’ “...*unique enfant d’un marchand de jade*...” - tous sont signes de richesse et d’un certain mode de vie que Ling menait. Ling était donc d’une richesse considérable vu son ascendance, mais lorsqu’il offre au peintre son hospitalité cette même maison est vue et décrite par Ling comme un “*gîte*”, comme si rien n’était digne de loger un peintre aussi talentueux que Wang-Fô. N’oublions pas que le père de Ling était un changeur d’or ce qui signifie que lui aussi a laissé un legs considérable à son fils. Après l’adhésion au peintre, Ling a vidé sa maison de son contenu, il a tout vendu pour fournir à son maître des pots d’encre et, “*quand la*

<sup>6</sup> *op. cit note 4*, p. 12.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 12.



*maison fut vide, ils la quittèrent, et Ling ferma derrière lui la porte de son passé”* (p. 16)<sup>8</sup>

Cette maison pleine de vie et de richesse a été dépouillée et quittée dans un état déplorable, dénudée de tout signe de vie ou de dignité. Pour nous c’est le premier triomphe de l’espace fictif sur l’espace réel, la maison est délaissée en faveur des peintures qui ne sont qu’un “*plagiat*” de la réalité.

Nous voyons se dessiner les lignes du fantastique, quelques signes avant-coureurs du dénouement acceptés par le lecteur à son insu mais le suspens est si fascinant qu’il n’arrêtera pas sa lecture pour analyser les pièges qui lui sont tendus.

Le lecteur pourrait considérer la connaissance du peintre pour Ling, suivant le fil de la narration, comme étant un mauvais présage. Le disciple fidèle est dépourvu de l’espace physique qui représentait sa sécurité, de sa maison familiale, de tout signe tangible de son existence physique en faveur du monde et de l’espace copiés dans les tableaux. Pour Ling les choses sont différentes et, bien qu’il soit ruiné, le peintre pour lui est un apôtre qui lui donne une nouvelle vision du monde. Mais la sérénité de la maison de Ling se transmet aux peintures et ce lieu — la maison du disciple — change de valeur ou plutôt lègue sa valeur à un autre. Le comble c’est que ni Ling ni Wang-Fô ne semblent s’intéresser à ce qui se passe autour d’eux, et le disciple, ruiné, et comme *ensorcelé* continue de suivre son maître.

L’espace *réel* de la nouvelle — les routes du royaume, la maison de Ling, l’auberge et la taverne — s’oppose à l’espace reproduit dans les toiles de Wang-Fô, ce dernier étant *sublime* et incomparable à l’original qu’il copie. Le texte en parlant de cet espace aux yeux des personnages dit “...*ce sac [plein d’esquisses] aux yeux de Ling, était rempli de montagnes sous la neige, de fleuves au printemps, et du visage de la lune d’été.*” (p. 11)<sup>9</sup>

Lorsque l’Empereur parle des peintures il dit:

Les couleurs de tes peintures s’avivaient avec l’aube et pâlissaient avec le crépuscule. (...) Tu m’as fait croire que la mer ressemblait à la vaste nappe d’eau étalée sur tes toiles, si bleue qu’une pierre en y tombant ne peut que se changer en saphir, que les femmes s’ouvraient et se refermaient comme des fleurs, (...) et que les jeunes guerriers à la taille mince qui veillent dans les forteresses des frontières étaient eux-mêmes des flèches qui pouvaient vous transpercer le cœur.<sup>10</sup>

Cet espace n’est donc pas une copie de la réalité, mais celle-ci embellie par le pinceau du peintre. Rien n’est si beau, rien n’est si parfait; l’oeuvre artistique de Wang-Fô a leurré l’Empereur, l’espace peint va maintenant agir sur l’espace

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 23.

palpable, les peintures vont entraîner des supplices à leur producteur pour qu'il cesse de duper les admirateurs de son art. L'espace réel, les vraies montagnes, les vraies maisons, les vraies ruelles, le vrai crépuscule...etc. tout ce qui est physique, *laid* tel que le voit l'Empereur est censé triompher du fictif. Wang-Fô dans l'espace réel du palais impérial doit subir sa punition. Ling est vraiment décapité. Tout ce qui est extérieur aux peintures est censé triompher d'elles, *mais voilà la surprise fantastique*, le monde des peintures l'emporte sur l'Empereur et le palais impérial, il sauve l'artiste pour affirmer encore plus que la vie palpète dans ces tableaux. Il garde sa valeur et sa beauté malgré l'ordre impérial, ce lieu fictif des peintures garde sa valeur du début jusqu'à la fin et s'affirme contre toutes les difficultés du monde de la réalité.

La peinture, la toile que Wang-Fô était en train de terminer suivant l'ordre impérial prend vie et engloutit l'artiste et son disciple qui ressuscite sous le pinceau de son maître. Là les deux espaces se confondent, s'entrelacent, s'enchevêtrent au point qu'il est difficile de distinguer l'un de l'autre. En ce moment, le lecteur du fantastique se trouve face à un choix, à une responsabilité: comment expliquer cette disparition finale? Comment concilier les limites des deux espaces, celui des peintures et celui du palais? Pour quelle solution opter?

Il faut noter que cette hésitation est applicable à tous les moments critiques d'un texte fantastique, et par suite à la plupart des éléments de notre étude. Nous pensons que l'art de l'écrivain de ce genre est de créer un lecteur intrigué qui doutera de lui-même, de ses convictions, de ses croyances et même du monde qui l'entoure en lisant le texte qu'il a entre ses mains.

Cette hésitation, cette remise en cause de la réalité selon Vax, est le coeur même de l'oeuvre fantastique:

Il [le récit fantastique] peut donner le plaisir équivoque d'une demi-croyance(...), un je ne sais quoi qui ne serait ni la vérité ni l'erreur, mais une sorte d'intermédiaire entre vrai et faux et dont ne voudraient ni le ciel de la vérité, ni l'enfer du mensonge.<sup>11</sup>

La confusion entre les deux espaces et le triomphe de l'espace des peintures représentent le *je ne sais quoi* dont parle Vax. Pensons au moment où le peintre monte en barque avec son disciple, après leur conversation. Comment pourrait-on expliquer cela ? Où se trouve cette barque? Sur quelle eau flotte-t-elle? Où se trouve physiquement le peintre? Comment s'embarque-t-il avec son disciple si cette barque n'est que sa création? Comment a-t-il échappé à l'Empereur et à ses sujets? Comment a-t-il vaincu l'espace réel où il est prisonnier de l'Empereur? Ces

---

<sup>11</sup> Vax, Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris, P.U.F., 1965, p. 168

questions qui passent par notre tête durant la lecture, intriguent et perturbent nos croyances, et c'est exactement de cela que parle Todorov. C'est cette hésitation, selon lui, qui donne substance au fantastique. Le temps qu'occupe nos pensées avant de nous placer du côté du merveilleux ou de l'étrange, c'est la durée de la vie du fantastique.

Nous pensons que le fantastique va plus loin que simplement mener à la confusion du lecteur. Le fantastique s'attaque à nos croyances les plus intimes et essaye de les atteindre et de les perturber. L'hésitation, à notre avis, n'est que le début de cette remise en cause et de cette "introspection".

Prenons maintenant l'exemple d'une autre nouvelle pour examiner le lieu. *Le Horla* de Maupassant présente un exemple subtil à analyser. La nouvelle raconte l'histoire du docteur Marrande qui réunit quatre savants dans sa maison de santé pour les introduire à un de ses malades qui leur racontera son histoire. Le malade raconte qu'il a souffert de l'existence d'un être invisible qui buvait son eau et son lait. Il essaye de le voir à plusieurs reprises mais il ne réussit pas. Cependant, un jour sentant la présence du horla (nom que lui a donné le narrateur), il le voit se dressant entre lui-même et la réflexion de son image dans la glace, entravant le reflet. Le narrateur insiste qu'il est parfaitement sain et la preuve en est dans un article de journal venant de Rio de Janeiro où plusieurs personnes ont souffert des mêmes "symptômes". Le texte se termine par une phrase du docteur Marrande qui lance le doute sur la folie de l'homme surtout après la lecture de l'article.

Dès le début nous sommes avertis que le narrateur est un malade dans une maison de santé et le médecin qui le soigne est " *le plus illustre et le plus éminent des aliénistes*" <sup>12</sup>. Ce lieu, cet asile de fous jette le doute sur la véracité de sa narration et sur la lucidité de sa personne. Nous pensons, d'ailleurs comme les autres personnages de l'histoire, que nous sommes en présence d'un fou rongé par une pensée ou par une illusion. Le narrateur ensuite parle de sa demeure qu'il situe avec beaucoup de précision:

Donc, j'habitais une propriété sur les bords de la Seine, à Biessard, auprès de Rouen.(...) Or j'avais derrière moi, au-dessus des grands rochers qui dominaient ma maison, une des plus belles forêts de France, celle de Roumare, et devant moi un des plus beaux fleuves du monde.<sup>13</sup>

Cette précision rend le lieu dont il parle très réel pour ceux qui l'écoutent: c'est un lieu réel et il est possible de le retrouver sur une carte géographique. La valeur de cette résidence va changer au cours du texte: le narrateur ne se sentira plus en sécurité dans sa maison, elle se transforme en un lieu inquiétant et menaçant. Sa chambre à coucher devient le lieu le plus inquiétant de la maison car c'est de là que

<sup>12</sup> Maupassant, Guy de, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 822.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 822-823.

disparaissent l'eau et le lait, mais une promenade dans le jardin de la maison suscite encore davantage la peur dans le coeur du narrateur.

Or, un matin, comme je me promenais près de mon parterre de rosiers, je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une des plus belles roses se casser comme si une main invisible l'eût cueillie; puis la fleur suivit la courbe qu'aurait décrite un bras en la portant vers une bouche, et resta suspendue dans l'air transparent, tout seule, immobile, effrayante, à trois pas de mes yeux.<sup>14</sup>

L'inquiétude et l'insécurité du narrateur se transmettent du lieu fermé au lieu ouvert. La peur a commencé dans la maison à l'intérieur de la chambre et s'est transmise à l'espace ouvert du jardin. Le lieu devient de plus en plus inquiétant, car l'événement fantastique n'est plus restreint à la chambre du narrateur, il attaque en dehors de ce territoire aussi. Le lieu où pouvait se réfugier le narrateur n'est plus intact, n'est plus sûr. "L'être fantastique" circule maintenant en dehors de la chambre fermée et notre narrateur n'en est que terrifié. La peur atteint son maximum lorsqu'il parvient à voir la transparence opaque du horla se trouvant face à face avec lui. Horrifié il cherche un refuge et la maison des fous est son sanctuaire. Nous apprenons que c'est lui qui s'est rendu à l'asile des fous pour se protéger de cet être inconnu qui a envahi son existence. L'image de l'asile change dans le texte. Ce n'est plus le lieu où l'on cloître les fous, c'est un sanctuaire, un refuge qui assure la sécurité. Ce changement de rôle convient au fantastique qui se nourrit de nos inquiétudes et de nos confusions. L'asile de fous que tous les gens lucides craignent, le lieu où l'on garde, malgré eux parfois, ceux qui représentent un danger pour la société, le lieu où presque toute la clientèle est amenée de force devient un monument de sécurité pour le narrateur qui s'y rend de plein gré.

Je l'avais vu. L'épouvante m'en est restée qui me fait encore frissonner. Le lendemain j'étais ici, où je priai qu'on me gardât.<sup>15</sup>

Comment est-ce que sa maison s'est transformée en un lieu aussi redouté? Comment voit-il le refuge dans une maison d'aliénés? Comment est-ce que ces lieux ont changé de signification et de valeur? Comment le danger s'est-il transmis de l'espace clos de sa chambre à l'espace ouvert du rosier de son jardin? C'est l'art du fantastique qui nous prend au piège sans que nous nous en rendions compte. Ce changement dans la valeur du lieu nous aurait-il atteint comme il l'a fait avec le narrateur? Aurions nous, lecteurs du genre, eu le courage d'aller nous réfugier dans un asile d'aliénés? La fin de la nouvelle nous annonce que tout l'univers est devenu inquiétant ou, en d'autres termes, qu'il n'y a plus de sanctuaire: les habitants de plusieurs villages au Brésil ont été atteints du même "mal".

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 825-826.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 828.

Et voici, messieurs, pour finir, un fragment de journal qui m'est tombé sous la main et qui vient de Rio de Janeiro. Je lis: "Une sorte d'épidémie de folie semble sévir depuis quelque temps dans la province de San-Paulo. Les habitants de plusieurs villages se sont sauvés abandonnant leurs terres et leurs maisons et se prétendant poursuivis et mangés par des vampires invisibles qui se nourrissent de leurs souffles pendant leur sommeil et qui ne boiraient, en outre, que de l'eau, et quelquefois du lait!"<sup>16</sup>

Tout le monde est devenu alors fou? Si le horla a atteint le Brésil pourquoi pas l'Angleterre, le Maroc, la Suède, l'Australie, le Canada ou n'importe quel autre lieu au monde? Pourquoi pas le lecteur assis lisant cette même nouvelle là où il se trouve? L'effet du fantastique serait donc de nous emporter loin de notre lecture calme dans un monde menacé par l'existence d'un nouvel être. Peut-être le lecteur sera-t-il sa prochaine victime, ou peut-être ce n'est que l'histoire d'un fou.

Nous avons vu comment le lieu change de valeur dans les nouvelles fantastiques. Parfois nous sommes perdus entre deux mondes ne sachant lequel est "réel" et lequel est "fictif", et d'autres fois notre monde lui-même est menacé et nous partons à la recherche d'un refuge pour regagner la sérénité de notre âme. C'est la force du fantastique qui nous absorbe au point où la décision est très difficile et où toutes nos assurances sont ébranlées.

*b. Le lieu où l'événement fantastique surgit.*

Dans la nouvelle de Yourcenar, l'événement fantastique se déclenche dans le château impérial. Considérons-le de près et essayons de dégager sa description dans le texte. Paradoxalement ce château, tel qu'il est décrit dans le texte, est d'une beauté impensable, c'est vraiment le faste digne d'un Empereur, mais en même temps il est très difficile de croire qu'un tel lieu, dans la beauté de sa description existe véritablement. Il est plus étonnant encore de croire que le propriétaire de tout ce luxe sente une aversion à l'égard de ce qu'il possède, à cause de la beauté des peintures de Wang-Fô.

Pourtant le texte nous montre que c'est ce que ressent l'Empereur. Cette aversion même renforce l'effet des tableaux et de l'art de Wang-Fô en montrant à quel point ils sont beaux. L'idée que l'art est plus fort que la réalité, présentée par des penseurs comme Malraux, nous frappe dans ce texte. Nous pensons même que Yourcenar, par le choix du sujet et la description qu'elle fait des tableaux, ainsi que par la surprise finale illustre cette idée. L'art sauve l'artiste de la mutilation et de la mort inévitable, car pour Wang-Fô, l'incapacité de peindre entraînerait sans doute la mort.

Dégageons maintenant la description du château telle qu'elle se présente dans le texte. C'est un lieu à tous les points de vue très luxueux, sa description même transmet au lecteur une certaine fascination:

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 830.

Ils arrivèrent sur le seuil du palais impérial, dont les murs violets se dressaient en plein jour comme un pan de crépuscule. Les soldats firent franchir à Wang-Fô d'innombrables salles carrées ou circulaires dont la forme symbolisait les saisons, les points cardinaux, le mâle et la femelle, la longévité, les prérogatives du pouvoir. Les portes tournaient sur elles-mêmes en émettant une note de musique, et leur agencement était tel qu'on parcourait toute la gamme en traversant le palais de l'Est au Couchant.<sup>17</sup>

Cette description nous mène à un endroit étonnant dans sa beauté, dans sa construction et dans son architecture. C'est un ensemble de salles ayant chacune un symbole; la plus parfaite est celle où se trouve le "*Fils du Ciel*" et où la surprise fantastique aura lieu. C'est un château où règne le luxe avec toutes ses manifestations, même les portes font de la musique. Les salles elles-mêmes dans ce qu'elles symbolisent semblent irréelles. On se demande en lisant, comment à l'âge où existait le système du troc comme le pratiquait Wang avec ses peintures, ce genre de château pouvait-il exister? Dans une époque pareille un luxe tel que celui de ce château serait, pensons-nous, très prétentieux. Mais, il faut quand-même signaler que la valeur de ce château pour l'Empereur est très différente. Pour lui c'est l'endroit où il a passé une vie cloîtrée, calfeutrée et qui semble presque inhumaine.

C'est dans ces salles que j'ai été élevé, vieux Wang-Fô, car on avait organisé autour de moi la solitude pour me permettre d'y grandir. Pour éviter à ma candeur l'éclaboussure des âmes humaines, on avait éloigné de moi le flot agité de mes sujets futurs, et il n'était permis à personne de passer devant mon seuil, de peur que l'ombre de cet homme ou de cette femme ne s'étendît jusqu'à moi.<sup>18</sup>

La vie de l'Empereur, donc, dans ce palais a été très solitaire, c'est presque une prison. Le château qui est signe de luxe et d'une existence heureuse n'est qu'un lieu de solitude et de désespoir. Là où il aurait pu obtenir tous ses désirs, nous voyons la peinture de sa frustration humaine. Nous comprenons aussi que l'Empereur cherchait un refuge contre cette solitude dans les tableaux de Wang-Fô; et les tableaux, qui sont une image des paysages externes, deviennent son vrai monde et son seul moyen d'évasion. Toute la beauté du château s'effondre devant la beauté encore plus grande des tableaux; et le lecteur sans doute se dira que cette oeuvre d'art devra être d'une splendeur *fantastique* pour affecter l'Empereur à ce point. La salle où se trouve l'Empereur est un lieu confiné, fermé, entouré par les soldats qui exécutent ses ordres. C'est un genre de prison d'où les deux protagonistes ne peuvent sortir, un espace clos et limité malgré tout son luxe. Dans ce même espace l'événement fantastique, la surprise finale aura lieu; malgré toutes les mesures de sécurité prises par l'*ennemi* du peintre, ce dernier s'évadera laissant un public — l'Empereur et ses sujets — ébahi qui ne peut pas accepter ce que leurs yeux mêmes sont en train de voir.

<sup>17</sup> *op. cit.* note 4, pp. 18-19.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 22.

Prenons encore l'exemple de la *Vision de Charles XI* pour voir où se passe la surprise fantastique finale. Le roi Charles XI, de caractère très dur comme nous le décrit le texte, souffre de la mort de sa femme. Une nuit où il veille avec quelques-uns de ses sujets il voit de la lumière émanant d'une galerie de son château. Il pénètre dans la chambre et se trouve témoin de l'exécution d'un jeune homme dont la tête roule jusqu'à ses pieds et tâche de sang sa pantoufle. S'adressant au "fantôme" qui a prononcé la sentence, Charles XI apprend par ce même fantôme que cette exécution n'aura lieu que cinq règnes après le sien. Après cette annonce, le fantôme disparaît avec tous les autres personnages qui se trouvaient dans la salle. Le roi rédige cet événement mais le narrateur le fait correspondre à ce qui s'est passé en Suède après la mort de Charles XI. Ce qui est fantastique dans ce texte n'est pas seulement la tâche de sang sur la pantoufle du roi mais aussi le lien que le narrateur établit entre "la vision" du roi et la réalité qui a eu lieu quelques années plus tard.

Le lieu où surgit l'événement fantastique dans cette nouvelle est unique. Nous sommes dans une galerie du château du roi, celle qui mène à la salle des états. Le roi remarque que le décor de cette antichambre a changé, il exprime sa colère mais le concierge lui répond que personne n'a changé le décor

Le roi entra; mais quel fut son étonnement en voyant les murs entièrement tendus de noir! "Qui a donné l'ordre de faire tendre ainsi cette salle? demanda-t-il d'un ton de colère. –Sire, personne que je sache, répondit le concierge tout troublé. Et la dernière fois que j'ai fait balayer la galerie elle était lambrissée de chêne comme elle l'a toujours été..."<sup>19</sup>

L'antichambre dont le décor est connu et familier au concierge et au roi devient un lieu inquiétant. Le décor de la chambre a changé sans que le concierge le sache et sans que le roi l'ait ordonné. Le lieu fermé qui mène à la galerie a maintenant un caractère étrange, inquiétant et alarmant qui provient du changement incompréhensible du décor. Le roi est dans "son" château, entre "ses" sujets, dans le domaine de "son" pouvoir et pourtant il est inquiet et il ressent de l'insécurité. Il pénètre dans la salle des états où il assiste à une scène d'exécution entre des personnages qu'il ne connaît pas et qui disparaissent après cette exécution. Un flot de sang provenant de la tête de la personne décapitée tâche la pantoufle du roi, qui étonné, s'enquiert sur ce qu'il voit. Une voix lui répond que cette décapitation aura lieu cinq règnes après le sien. La voix s'estompe ainsi que la forme qui lui répond. Tous les autres personnages de l'apparition disparaissent aussi laissant la seule tâche de sang sur la pantoufle du roi comme preuve de ce qu'il a vu. Le roi est confronté à la surprise fantastique sans qu'il ait vraiment la possibilité d'y échapper. L'espace

---

<sup>19</sup> Mérimée, Prosper, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 468.

clos le cloître avec les “fantômes” et la tâche de sang lui prouve qu’il ne rêvait pas. Nous retrouvons le lieu clos où se passe le fantastique dans cette nouvelle, ce qui soutient ce que nous désirons signaler sur la fréquence des lieux clos dans le genre.

Michel Dobransky dans son étude du *Horla de Maupassant*,<sup>20</sup> remarque que l’espace clos est fréquent dans le fantastique bien que ce ne soit pas inhérent au genre. Pour lui, le temps a beaucoup plus de pertinence, mais nous pensons que pour produire cet effet de suspense, pour garder le lecteur alerte l’espace clos, où les protagonistes se trouvent et où le danger se présente, est plus terrifiant que l’espace ouvert où l’on pourrait courrir et où la fuite ne serait pas impossible. Les espaces ouverts représentent la possibilité de l’évasion. Les espaces clos nous emprisonnent non seulement avec l’événement mais aussi avec notre peur. La possibilité de fuir vers la sécurité que représente l’existence d’autres personnes est beaucoup plus plausible dans une rue que dans une chambre comme celle du héros du *Horla*. Nous dirons alors que l’espace de la surprise finale varie suivant l’effet que l’écrivain désire produire, mais que les espaces clos (une chambre, un tunnel, une cave...etc) où le héros est vraiment prisonnier de ses sens ou de ce qui l’entoure sont assez fréquents, voire les plus fréquents.

Rappelons la maison du héros du *Horla* de Maupassant,<sup>21</sup> la chambre nuptiale des héros de *la Vénus d’Ille* et de *Lokis*,<sup>22</sup> la salle de théâtre du *Don Juan* de Hoffmann,<sup>23</sup> la chambre où a logé le héros de *La Cafetière* de Théophile Gautier,<sup>24</sup> la cave dans *Le Chat Noir* de Poe<sup>25</sup>, etc.

Malgré la fréquence des lieux clos pour les instances fantastiques, les lieux ouverts ont, eux aussi, une valeur indéniable dans ce genre mais tout dépend de l’effet que l’auteur désire produire. La nouvelle intitulée *La Nuit* de Guy de Maupassant<sup>26</sup> nous promène dans les rues de Paris, donc lieux ouverts, mais l’effet de la surprise finale n’en est pas moins pertinent. Le temps s’arrête et le narrateur est prisonnier de la nuit qu’il aimait tant. Un épisode du *Horla* du même auteur se passe dans le rosier du narrateur lorsqu’il observe une rose qu’une main invisible cueille. Il est dans un lieu ouvert mais l’événement fantastique n’est pas moins alarmant. Ces deux exemples sont les seuls que nous ayons pu trouver dans nos lectures.

<sup>20</sup> Dobransky, Michel, *Le Fantastique, Le Horla de Maupassant*, Paris, Gallimard, 1993.

<sup>21</sup> *op. cit.* note 12.

<sup>22</sup> *op. cit.* note 19.

<sup>23</sup> Hoffmann, E.T.A., *Contes Fantastiques*, Traduction de Loève-Veimars, Paris, G. Flammarion, 1980.

<sup>24</sup> Gautier, Théophile, *Contes fantastiques*, Paris, José Corti, 1962.

<sup>25</sup> Poe, Edgar Allan, *Collected Works Of Edgar Allan Poe*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

<sup>26</sup> *op. cit.* note 12..



Lié au lieu où se déroule la surprise fantastique est le temps où elle se manifeste. Nous parlons ici du temps de la journée où se passe l'Événement. Eric Lysøe dans son livre *Les Kermesse de l'Étrange*, écrit:

Ainsi la nuit demeure-t-elle généralement le moment le plus favorable à l'émergence du surnaturel. La convention est plus que centenaire et pratiquement incontournable.( ...) Cependant, la nuit n'est pas seulement l'apothéose d'une couleur. Elle ne fait pas qu'éveiller la complicité du lecteur. Elle renforce aussi la procédure d'authentification. Dans l'obscurité, sous l'éclairage vacillant des bougies, des flambeaux ou des becs de gaz, tout devient possible. Les impressions visuelles se font incertaines. Une vague silhouette, un pli de tapisserie révèlent aussi bien la présence d'un meuble, d'un rat, que celle d'un revenant. En outre, chaque bruit, tranchant sur le silence, se découvre une intensité accrue. Bref, le monde échappe au déterminisme: les mêmes causes entraînent des effets divers.<sup>27</sup>

La nuit, de par son obscurité-mêm, facilite la création de l'effet fantastique. On ne voit pas clair dans la nuit et tout peut se passer sans que nous puissions l'expliquer. Il est vrai que la nuit est un temps de prédilection du fantastique comme nous le voyons dans beaucoup de nouvelles mais parfois la force du "phénomène" s'affirme aussi pendant le jour. Il faut pourtant noter que cela est plus rare. Le "horla" vient boire l'eau et le lait durant la nuit dans le *Horla* de Maupassant, la statue vient chercher son époux la nuit de ses noces dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée, la tapisserie s'anime pendant la nuit dans *La Cafetière* de Gautier, le narrateur se perd dans la nuit, dans la nouvelle ayant le même titre que ce temps de la journée. Les exemples abondent montrant le rôle de la nuit dans le fantastique mais rappelons que dans la nouvelle de Yourcenar *Comment Wang-Fô fut sauvé* les soldats arrêtent le peintre à l'aube et très peu après il exécute l'ordre de l'Empereur en finissant la toile inachevée. Nous pouvons supposer alors qu'il faisait encore jour lorsque le peintre s'était mis à la besogne. Fréquentes sont les nouvelles fantastiques où la surprise finale se déroule sous le manteau de la nuit mais le jour aussi pourrait être exploité.

### c. Les objets de valeur textuelle:

Les objets de valeur textuelle sont pour nous des objets qui jouent un rôle dans les nouvelles soit simplement par leur présence, ou par leur intervention dans l'action. Ils influencent les personnages comme le font les tableaux de Wang-Fô avec l'Empereur, ou comme le fait le livre de la nouvelle de Borges intitulée *Le livre de Sable*.<sup>28</sup> Nos lectures du genre nous ont proposé que les objets de valeur textuelle les plus fréquemment utilisés sont ceux qui se rapportent à l'art. La statue de la Vénus

<sup>27</sup> Lysøe, Eric, *Les Kermesses de l'Étrange*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1993, p. 303.

<sup>28</sup> Borges, J.L., *Le Livre de Sable*, Traduction de Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1989.

est une production artistique, les tableaux de Wang-Fô sont une production artistique et la tapisserie dans *La Cafetière* est elle aussi une production artistique. Nous voyons souvent l'idée que l'art est plus fort que la vie. Ces oeuvres d'art non seulement rappellent la vie des personnages qu'elles représentent mais parfois même elle la leur dérobe. Rappelons la femme de Ling qui est morte peu de temps après le tableau que Wang-Fô a fait d'elle. Les peintures de Wang qui ont entraîné la mort de son disciple. La statue de la Vénus absorbe la vie du jeune marié en l'étreignant pour affirmer le lien qui les attache. La tapisserie dont les personnages prennent vie dans la nouvelle de Gautier rappelle la mort d'une jeune femme. L'art aussi apparaît parfois triomphant de la mort comme lorsque Ling regagne sa vie grâce aux coups de pinceau de son maître.

Évidemment, dans la nouvelle de Yourcenar les peintures et le matériel qui les produit sont les objets de valeur textuelle. Ils sont la raison de l'existence du peintre,

...car Wang-Fô aimait l'image des choses, et non les choses elles-mêmes, et nul objet au monde ne lui semblait digne d'être acquis, sauf des pinceaux, des pots de laque et d'encre de Chine, des rouleaux de soie et de papier de riz.<sup>29</sup>

Peintures et matériau sont la seule chose qui mérite l'intérêt du peintre, et plus tard de son disciple qui vendra tout pour en fournir à son maître. Ces peintures porteront malheur à l'artiste et à son disciple car l'Empereur, tout comme Ling, a souffert de leur existence:

Le royaume de Han n'est pas le plus beau des royaumes, et je ne suis pas l'Empereur. Le seul empire sur lequel il vaille la peine de régner est celui où tu pénètres, vieux Wang, par le chemin des Mille Courbes et des Dix Mille Couleurs.<sup>30</sup>

Les peintures ont été la raison du tourment de l'Empereur et de la punition de Wang-Fô. Cette valeur néfaste des peintures se changera au moment où, pinceau en main Wang-Fô dessinera sa dernière toile. L'objet sinistre qui allait entraîner la mutilation de son créateur deviendra sauveur. Les peintures jusque là images sur des rouleaux de soie, s'avivront pour secourir leur créateur, celui qui leur donne vie, leur peintre.

Le frêle canot grossi sous les coups de pinceau du peintre occupait maintenant tout le premier plan du rouleau de soie. Le bruit cadencé des rames s'éleva soudain dans la distance, rapide et vif comme un battement de d'aile.(...) Depuis longtemps le fer rouge destiné aux yeux de Wang s'était éteint sur le brasier du bourreau.<sup>31</sup>

Dans la *Vénus D'Ille* de Prosper Mérimée plus d'un objet a une valeur textuelle. La statue est le centre d'intérêt du texte. Le narrateur en la décrivant voit la méchanceté plus que la beauté dans ses traits, tout comme les habitants du villages.

<sup>29</sup> *op. cit.* note 4, p. 11.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 29.

Ici, au contraire, j'observais avec surprise l'intention marquée de l'artiste de rendre la malice arrivant jusqu'à la méchanceté.(...) En vérité, plus on regardait cette admirable statue, et plus on éprouvait le sentiment pénible qu'une si merveilleuse beauté pût s'allier à l'absence de toute sensibilité.<sup>32</sup>

La statue a déjà une expression étrange, cruelle et méchante qui inquiète les habitants du village. Nous pouvons identifier cette phrase comme étant un piège du genre car nous nous attendons à quelque incident qui prouve ou rejette cette idée. Plus loin dans la nouvelle le fils de M. Peyrehorade (celui qui a découvert la statue), passe l'anneau de mariage qu'il voulait donner à sa fiancée au doigt de la statue pour libérer ses mains et jouer à la raquette. L'anneau, signe de l'union de deux personnes dans le mariage, devient signe d'union entre M. Alphonse et la statue de bronze. Elle "refuse" de le lui rendre malgré tous les essais qu'il fait pour l'arracher de son doigt. Le jeune homme meurt le jour-même de son mariage et bien que le texte ne le dise pas nous comprenons que c'est la Vénus qui a causé sa mort. Le père suit son fils peu de temps après et la mère fait fondre la statue en une cloche pour une église. Le dernier objet de valeur textuelle, c'est la cloche car elle a porté malheur à la région.

Après la mort de son mari, le premier soin de Mme de Peyrehorade fut de la [la statue] faire fondre en cloche, et sous cette nouvelle forme elle sert à l'église d'Ille. Mais, il semble qu'un mauvais sort poursuive ceux qui possèdent ce bronze. Depuis que cette cloche sonne à Ille, les vignes ont gelé deux fois.<sup>33</sup>

Le livre, dans la nouvelle intitulée *Le livre de sable* de Borges, est aussi une création artistique. La nouvelle nous raconte qu'un vendeur de Bibles s'arrête à la porte de notre narrateur et ressort de chez lui après avoir fait un échange. Il lui a donné le livre de sable — livre infini — contre de l'argent et un exemplaire de la Bible. Le narrateur, misanthrope de nature, éloigne de plus en plus ses amis et devient esclave du livre qui ne se termine jamais. Ayant enfin senti la monstruosité de ce livre il décide de s'en débarrasser. Il le glisse entre les livres de la Bibliothèque Nationale où il travaillait et n'ose plus passer dans la rue où se trouve la bibliothèque. Ce livre a donc, un effet néfaste sur la vie du narrateur. Il la détruit peu à peu et même lorsque le narrateur se débarrasse de l'objet de sa peur, il n'en est pas moins affecté.

Si nous prenons l'exemple d'objets qui ne sont pas liés à l'art, la carafe d'eau et celle du lait dans la nouvelle de Maupassant *Le Horla* sont très significatives. Ces deux carafes et la disparition de leur contenu horrifient le narrateur. Elles sont la preuve tangible de l'existence d'un être nouveau qui peut-être dérobera la vie et le souffle à l'homme. L'homme qui jusqu'à présent se prenait pour le centre du monde et l'être le plus lucide de la création. Ces deux carafes sont le signe de la perte de valeur de

<sup>32</sup> *op. cit.* note 19, p. 739.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 757.

l'homme car cet être invisible apparemment n'a pas besoin de manger; il lui suffit de boire et en plus il est invisible. Le miroir joue aussi un rôle considérable dans la découverte de cet être dont les contours sont indéfinis mais qui entrave la réflexion de l'image du narrateur dans la glace.

De ce qui précède nous concluons que la valeur de certains objets et leur intervention dans le fil de l'action de façon significative est un effet assez fréquent dans les nouvelles de ce genre. Qu'ils soient objets d'art ou objet acquérant leur valeur du texte, ils agissent sur la lecture et permettent aux pièges du genre de se refermer sur les lecteurs.

## La Langue du fantastique

### *Les éléments de visualisation dans les textes fantastiques*

En parlant de visualisation nous nous adressons donc à la vue ainsi qu'aux autres sens qui nous aident à former une image visuelle de la lecture. Le *Robert* définit le verbe "visualiser" comme s'il parlait du fantastique:

Rendre visible (un phénomène qui ne l'est pas). Visualiser l'écoulement de l'air dans une soufflerie. Visualiser par un graphique des chiffres de production. Visualiser un organe, un phénomène physiologique.<sup>34</sup>

Les textes fantastiques, parce qu'ils mettent l'accent sur l'événement, ont besoin de cette technique narrative pour aider leur lecteur à comprendre ce qu'ils décrivent ainsi qu'à se représenter les faits relatés.

Charles Grivel écrit à ce sujet:

Les récits font voir; ils développent dans la tête une vision de mots (de musique et de mots) et déterminent ainsi entre comprendre et non comprendre, accepter et ne pas accepter, le spectacle interdit, ou simplement : le spectacle dont le défaut se fait sentir. Car l'homme est un animal de vision: il demande à être saisi par la vue. Quelque chose le frappe très précisément par l'oeil (celui de la perception et celui de l'imagination); c'est justement ce qui l'angoisse.<sup>35</sup>

Pour parvenir à satisfaire l'oeil de l'homme, l'écrivain fantastique doit choisir le vocabulaire qui lui permettra de parvenir à son but. Les différentes figures de style, surtout la métaphore et la comparaison, sont des outils convenables à ce qu'il désire communiquer.

<sup>34</sup> *op. cit.* note 2, p. 2400.

<sup>35</sup> Grivel, Charles, "Horreur et Terreur: Philosophie du Fantastique" in Colloque de Cerisy, *La Littérature Fantastique*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 170.

Une autre citation nous a semblé aussi intéressante

La présence fréquente du lexique de la vision et du regard accrédite dans l'esprit du lecteur l'idée de l'existence, de la présence visible et perceptible de l'événement fantastique.<sup>36</sup>

C'est donc un jeu de mots même avant d'être un jeu d'imagination: les mots incitent l'imagination à s'égarer le long des passages du genre. Le fantastique est créé par les mots, qui eux, nous renvoient à notre vie réelle et à nos croyances internes

*a. L'usage de la métaphore pour perturber l'effet du réel*

Le genre fantastique est parfois comparé à la poésie dans la mesure où il repose sur l'imagination fertile et sur la confusion entre le monde de la réalité et le monde de la fiction. Quelques différences pourraient se présenter, telle l'adoption d'une certaine métrique par la poésie ou sa perspective totalement subjective, mais dans le recours à l'imagination les deux se ressemblent. Le poète, comme l'écrivain du fantastique, cherche à absorber les lecteurs dans un monde de sa création et les pousse à oublier la réalité des êtres et des choses, croyant seulement à la réalité de son écriture. Quand ils ne font que relater une fiction ou examiner les sentiments, les deux genres peuvent pousser leurs lecteurs à l'introspection, à l'analyse profonde de leurs croyances ou de leur être.

Cette ressemblance est aussi au niveau des figures de style adoptées par l'un ou l'autre genre. Nous nous occuperons de la métaphore car nous pensons qu'elle aide à créer l'atmosphère du fantastique plus que les autres figures de style, et ceci à cause de la disparition de la conjonction qui introduit la comparaison. Cette disparition pourrait créer la disparition des limites entre l'objet comparé et ce à quoi il est comparé. La métaphore, comme nous le verrons par sa définition, aide le lecteur à visualiser les mots car elle établit la relation entre l'abstrait et le concret. Si nous prenons un exemple nous comprendrons mieux. Analysons cette métaphore: "ivre par la beauté de sa maîtresse", il y a une comparaison entre la beauté de la femme que l'amoureux admire et l'eau de vie. L'effet que les deux- la beauté et l'eau de vie- ont sur l'homme est presque assimilable. Nous pouvons alors mieux visualiser ou ressentir l'état où est la personne, mais la disparition de la conjonction "comme", qui introduit la comparaison, estompe les limites entre la beauté et l'alcool. Confusion et visualisation ressortent de la métaphore, ce qui explique la fréquence de son emploi dans le fantastique dont le but est de remettre en cause les limites entre le réel et l'imaginaire. Le fantastique use également de la comparaison, de la personnification, de la métonymie et d'autres figures de style auxquels nous accorderons aussi quelque attention.

---

<sup>36</sup> *op. cit. note 1*, p. 51.

Une citation tirée du livre d'Eric Lysøe, *Les Kermesses de L'Étrange* affirme ce que nous proposons sur l'importance des figures de style:

D'ailleurs, comme le montre Todorov, les procédés les plus typiques du conte fantastique se fondent sur l'ordre linguistique. Ils consistent à jouer sur les exagérations, à prendre une expression figurée au pied de la lettre, ou à user de comparaisons ou de modalisations qui peuvent aussi bien traduire une simple impression, qu'un caractère fondamentalement extraordinaire.<sup>37</sup>

A ce point de notre étude, une définition du dictionnaire est nécessaire. Nous lisons dans *Le Robert* sous l'entrée "métaphore" ces quelques mots:

Figure de rhétorique, et par ext. procédé de langage qui consiste à employer un terme concret dans un contexte abstrait par substitution analogique, sans qu'il y ait d'élément introduisant formellement une comparaison.<sup>38</sup>

Cette phrase signifie que la métaphore est une comparaison entre une idée abstraite et une autre concrète sans l'emploi de la conjonction "comme" qui introduit la comparaison. Cet ellipse du terme "comme" qui introduit la comparaison peut mener à la confusion entre ce qui est comparé et ce à quoi il est comparé. Cette confusion est une des caractéristiques du fantastique, voire son but-même tel que le pensent certains critiques.

Quelques exemples de métaphores pris dans des nouvelles différentes suffiront en guise d'illustration. Commençons par la nouvelle de Yourcenar.

"*Ling aime cette femme au coeur limpide*" <sup>39</sup> Le coeur de la femme de Ling est comparé à une eau claire et limpide. En parlant du coeur il y a une métonymie <sup>40</sup> car il signifie les sentiments et la bonté. Ces sentiments et cette bonté sont comparés à une eau limpide. Cette comparaison sans la conjonction "comme" est une métaphore. Ces deux figures expriment l'innocence de cette jeune femme et sa bonté. Il est à noter que cette comparaison est prise dans la nature comme les peintures de Wang-Fô le sont. Cette métaphore nous aide à nous représenter la transparence du coeur de la jeune femme car nous pouvons visualiser la beauté et la transparence de l'eau limpide.

"...comprenant que Wang-Fô venait de lui faire cadeau d'une âme..." <sup>41</sup> Dans cette phrase la métaphore se trouve dans la comparaison entre un cadeau et une âme. L'âme étant un concept abstrait est concrétisée dans cette phrase, comme si elle était une chose palpable que le peintre a pu captiver pour donner à son disciple. Cette

<sup>37</sup> *op. cit.* note 27, p. 55.

<sup>38</sup> *op. cit.* note 2, p. 1395.

<sup>39</sup> *op. cit.* note 4, pp. 12-13.

<sup>40</sup> *op. cit.* note 2, p. 1397. "Figure de rhétorique, procédé de langage par lequel on exprime un concept au moyen d'un terme désignant un autre concept qui lui est uni par une relation nécessaire (la cause pour l'effet, le contenant pour le contenu, le signe pour la chose signifiée)"

<sup>41</sup> *op. cit.* note 4, p. 14.

métaphore nous montre à quel point Ling a apprécié ce que le peintre lui a fait découvrir. Le fantastique est préparé dans cette métaphore en montrant les capacités de Wang-Fô. S'il peut donner en cadeau une âme, il peut résusciter un mort.

*“La pulsation des rames s'affaiblit”* <sup>42</sup> Il compare le mouvement des rames de la barque que Wang-Fô a peint aux battements du coeur humain. Il existe encore dans cette phrase une métonymie (la pulsation est associée aux battements du coeur humain) et une métaphore quand il compare les deux mouvements, celui des rames et celui du coeur. Cette métaphore nous fait voir la facilité de l'évasion des deux personnages, leur vitesse qui ressemble à celle des pulsations du coeur humain. Il y a un certain sentiment de sérénité qui nous est transmis par le rythme même du battement des rames. Nous pouvons nous poser la question: est-ce vraiment les rames qui font ce bruit ou bien est-ce le peintre qui s'absorbe au fond de lui-même écoutant les battements de son coeur? La frontière est difficile à établir et nous sommes pris dans un autre piège.

*La Cafetière* de Gautier nous offre une autre série de métaphores qui ont le même effet perturbateur et qui aident le lecteur aussi à visualiser ce qu'il lit.

*“Les prunelles de ces êtres encadrés remuaient, scintillaient d'une façon singulière”* <sup>43</sup> Les prunelles des personnes qui sont dans le tableau sont comparées aux étoiles qui scintillent dans le ciel de la nuit. Cette métaphore nous donne l'impression que les personnes que le narrateur voit sont irréelles. Peut-être serait-ce l'effet de la nuit sur le narrateur ou une illusion due à la fatigue! Encore une fois la métaphore nous aide à visualiser ce que le narrateur voit, nous pouvons imaginer ses sentiments si nous pouvons voir ce qu'il voit.

*“...mon âme dégagée de sa prison de boue, nageait dans le vague et l'infini”.* <sup>44</sup> Le narrateur compare son corps à une prison de boue où est enfermée son âme; et il compare son âme à un poisson qui nage dans une mer faite d'infini et de vague. Il compare ces deux états d'âme pour nous montrer la différence que la connaissance de cette jeune fille a fait pour lui. Dans cette métaphore nous affrontons la mort qui sépare l'âme du corps, l'au-delà que l'homme ignore et devant lequel il tremble. Le fantastique se joue de nos inquiétudes pour forger un monde de confusion dans lequel nous perdons pied et nous nous enfonçons.

Nous retrouvons dans *La Vénus D'Ille* de Mérimée des métaphores intéressantes. *“C'est Vénus tout entière à sa proie attachée”.* <sup>45</sup> Cette citation que M.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>43</sup> *op. cit. note 19.*, p. 13.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

<sup>45</sup> *op. cit. note 19.*, p. 739.

Peyerhorade choisit dans l'oeuvre de Racine est une métaphore qui montre la méchanceté mais aussi c'est un rappel de la fin tragique de Phèdre (le personnage essentiel dans la tragédie de Racine portant le même titre). C'est déjà un mauvais présage, c'est aussi un piège du narrateur qui fait appel à la mythologie par cette seule ligne. Il compare l'être amoureux à une proie que va dévorer Vénus et à laquelle elle est attachée. Ce retour au mythe nous rappelle le monde avant les découvertes scientifiques avec toutes les incertitudes qui s'y trouvaient. Nous voilà alors, par cette seule métaphore, renvoyés à un temps privé de *la lucidité* de la science.

*“Cette expression d’ironie infernale était augmentée...”*<sup>46</sup> Il compare l'expression d'ironie de la statue à une expression infernale. Il nous rappelle les forces du mal et ceci juste après avoir parlé de la mythologie en citant le vers de Racine. Il fait appel à la métaphysique rappelant aux lecteurs le patrimoine mythologique et la croyance chrétienne. Le fantastique nous prend dans le piège car c'est le temps de décider de quel côté nous placer. Croyons-nous à la mythologie? Croyons-nous au Christianisme? Existe-t-il vraiment des forces du mal? Si nous ne croyons qu'à la science comment pouvons nous donc expliquer la fin de la nouvelle?

Quelques lignes plus tard il répète à peu près les mêmes mots *“En voyant l’expression diabolique de la dame...”*<sup>47</sup> La même technique est poursuivie: le narrateur compare son expression à l'expression du diable produisant par là un effet de terreur. C'est aussi une hyperbole, une exagération, qui intensifie le sentiment de sa méchanceté. Ce terrain de terreur est déjà préparé par ce que le narrateur nous a raconté sur la statue et comment les gens du pays la craignaient et ce qui s'était passé lors de sa découverte.

Après la mort du jeune marié, le narrateur essayant de faire une enquête sur le meurtre écrit *“...il me sembla voir une divinité infernale applaudissant au malheur qui frappait cette maison”*.<sup>48</sup> L'image infernale continue du début jusqu'à la fin pour soutenir l'effet de terreur que le narrateur désire créer.

Les métaphores abondent dans le genre fantastique. Le rôle qu'elles jouent varie, tantôt elles nous aident à visualiser les scènes décrites, tantôt elles sont utilisées pour produire la peur et tantôt c'est pour mener les lecteurs à la confusion totale entre le monde réel et le monde fictif et fantastique des nouvelles. Les métaphores aident l'écrivain à créer l'illusion du réel dans le monde des nouvelles en transposant le

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 739.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 739.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 754.



lecteur tout le temps d'un espace fictif à un autre réel. Les yeux du lecteur reconnaissent les images que le narrateur lui dessine, il puise dans son expérience quotidienne pour se représenter "*l'expression diabolique*". Il introduit la réalité vécue pour comprendre la nouvelle, sans se rendre compte que c'est un piège qui assure sa complicité et qui le tient sans qu'il s'en rende compte.

Le fantastique parfois aussi prend les mots au pied de la lettre, et lorsque nous croyons lire une métaphore le fantastique la transforme en une réalité pour le texte. Dans son dictionnaire du fantastique Michel Dobransky écrit, en définissant le sens figuré:

le fantastique prend les mots au pieds de la lettre "l'amour est plus fort que la mort" lit-on dans Véra [de Villiers de L'Isle Adam], et effectivement l'amour fait renaître la disparue.<sup>49</sup>

Prenons un exemple de ce genre de métaphore ou de sens figuré. Dans *Lokis* de Mérimée, le narrateur et le comte sont chez Melle Iwinska et sa tante. Le texte nous montre que le comte est intéressé par la demoiselle, alors il l'invite à danser une valse dont la fin indique que le danseur tombe sur ses pieds comme mort pour avoir échoué à embrasser sa bien-aimée. Le comte (le danseur) ajoute une variante à la danse et s'empare de sa partenaire en l'embrassant très fort devant tout le monde. Elle lui dit alors ces quelques mots rapportés par le narrateur.

Melle Iwinska poussa un petit cri, rougit beaucoup et alla tomber sur un canapé d'un air boudeur, en se plaignant qu'il l'eût serrée, comme un ours qu'il était. Je vis que la comparaison ne plut pas au comte, car elle lui rappelait un malheur de famille...<sup>50</sup>

Le comte est comparé à un ours mais le texte, par la suite et par tous les indices donnés auparavant nous invite à prendre cette métaphore au pied de la lettre. Il est vraiment un ours ce n'est pas une comparaison innocente ou un sens figuré.

Dans la *Vénus D'Ille* de Mérimée le jeune marié essaye de retirer la bague qu'il avait passée au doigt de la statue de la Vénus mais en vain et voilà ce qu'il dit au narrateur

".....Le doigt de la Vénus est retiré, reployé; elle serre la main, m'entendez-vous?..... C'est ma femme, apparemment, puisque je lui ai donné mon anneau..... Elle ne veut plus le rendre." J'éprouvai un frisson subit, et j'eus un instant la chair de poule.<sup>51</sup>

Il compare la Vénus à un être humain, à une femme qui refuse de rendre l'anneau de mariage à son amant sachant qu'il épousera une autre. C'est une métaphore et une personnification en même temps. La peur du narrateur et celle du personnage nous invitent à croire que la statue est vraiment "à sa proie attachée" et qu'elle refuse

<sup>49</sup> *op. cit.* note 20.

<sup>50</sup> *op. cit.* note 19, p. 1074.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 751.

vraiment de rendre la bague. C'est une autre figure de rhétorique prise au sens littéral que le texte prouvera plus tard.

*b. Le vocabulaire qui se rapporte aux sens:*

Nous avons jusqu'à présent montré, de la visualisation, ce qui se rapporte à la vue. Mais, dans les nouvelles fantastiques, il existe des champs lexicaux qui se rapportent à nos cinq sens (le goût, la vue, l'odorat, l'ouïe et le toucher). La valeur de ce vocabulaire c'est qu'il nous rend la narration plus vive, plus réaliste car si nous pouvons sentir, toucher, voir, goûter ou même écouter ce qui est écrit devant nous, le texte ne nous sera que plus réel donc plausible. Pour prouver notre point de vue, nous essayerons d'analyser certaines nouvelles en dévoilant une partie de ce vocabulaire commençant, encore une fois, par notre point de départ qui est la nouvelle de Yourcenar.

Le type de vocabulaire que nous cherchons est très riche dans cette nouvelle surtout que derrière le fantastique, nous retrouvons l'idée que l'art est plus fort que la vie et que l'artiste est immortel à cause de son art. Essayons alors de retrouver des phrases qui illustreront notre idée sur le vocabulaire des sens.

Notre but au début était de séparer les cinq sens et le vocabulaire qui touche à chacun, mais nous avons trouvé cette tâche très difficile car plusieurs mots ou figures de style peuvent se rapporter à l'un ou à l'autre sens. Cette observation nous a mené à grouper les mots sous la grande rubrique du vocabulaire des sens. En relevant les phrases illustratives nous avons remarqué que le vocabulaire de la vision est le plus fréquent. Nous pensons que la raison en est que les textes fantastiques, en créant des images visuelles, aident leurs lecteurs à mieux se représenter les événements et par suite à sentir davantage le suspense. Les images visuelles rapprochent la lecture de la réalité vécue. Charles Grivel écrit:

Fantastique implique visualisation. Il n'est de fantastique que visualisé. Je ne puis rien "appréhender"—sens d'angoisse—que ce que mon oeil embrasse et saisit: fantastique est la notion d'un spectacle(...) ..fantastique implique ce renvoi spectaculaire d'un récit dans l'oeil. Il faut avoir vu; pas tout et pas assez, et cependant en suffisance.<sup>52</sup>

Dans le texte *Comment Wang-Fô fut sauvé*<sup>53</sup> nous sommes introduits à un vocabulaire très riche. Le narrateur décrit l'épouse de Ling. "...*enfantine comme du lait, douce comme la salive, salée comme les larmes*" (p. 12). Notre goût est appelé

<sup>52</sup> *op. cit.* note 35, p. 175.

<sup>53</sup> *op. cit.* note 4.

dans cette phrase pour atteindre l'extrême sensation de docilité que la femme de Ling représente. En parlant de la maison de Ling "*...et leur fils resta seul dans sa maison peinte de cinabre...*".(p. 12) Ling aime sa femme et le texte nous dit "*Ling aima cette femme(...) comme on aime un miroir qui ne se ternirait pas.....*".(p. 13) Ling fait la rencontre avec le peintre "*...et Wang ce soir là parlait comme si le silence était un mur, et les mots des couleurs destinées à le couvrir*".(p. 13) Plus loin nous lisons "*...Ling connut (...) la splendeur brune des viandes inégalement léchées par les coups de langue du feu*" (p. 13). Les cinq sens sont interpellés dans cette phrase. Le goût de la viande, la chaleur du feu de cuisson, l'odeur appétissante, la consistance de la viande qui cuit sur le feu, sa couleur alléchante et le bruit que fait la sauce qui s'écoule. C'est une image complète et très tangible que nous pouvons nous peindre à l'esprit en lisant cette phrase. En parlant de la maison de Ling, le peintre lui peint une très belle image de la couleur de ses murs "*...ils avaient la couleur d'une orange prête à pourrir*" (p. 14). Lorsque les soldats viennent arrêter le couple nous voilà devant encore une image visuelle "*la flamme filtrant à travers le papier bariolé jetait des lueurs rouges ou bleues sur leur casques de cuir.*" (p. 18). Une fois dans le palais impérial, la musique intervient dans la description "*Les portes tournaient sur elles-mêmes en émettant une note de musique, et leur agencement était tel qu'on parcourait toute la gamme en traversant le palais....*" (p. 19). Le texte touche l'odorat lorsqu'en parlant des fleurs dans le palais nous lisons "*Mais aucune n'avait de parfum, de peur que la méditation du Dragon Céleste ne fût troublée par les bonnes odeurs.*"(p. 19). Notre ouïe est touchée encore une fois en lisant la description de la voix de L'Empereur: "*Sa voix était si mélodieuse qu'elle donnait envie de pleurer*" (p. 21). L'Empereur en racontant son enfance dit "*...la chair des femmes vivantes me répugne comme la viande morte qui pend aux crocs des bouchers...*" (p. 24). Nous décelons dans cette description l'aversion que l'Empereur éprouve vis à vis de la réalité. Quatre sens sont engagés dans cette phrase, la vue de la viande morte, son odeur, son goût, et son toucher, tous transmettent le dégoût de l'Empereur. Lorsque Ling essaye de défendre son maître et il est exécuté lui-même: "*Un des soldats leva son sabre, et la tête de Ling se détacha de sa nuque, pareille à une fleur coupée.*" (p. 25). Exécutant l'ordre impérial d'achever son dernier tableau, Wang-Fô peint un canot: "*Le bruit cadencé des rames s'éleva soudain dans la distance, rapide et vif comme un battement d'aile.*" (p. 29). L'ouïe et la vue sont interpellés dans cette citation. Nous voyons un canot qui vient au secours du peintre, cette vue est affirmée par le bruit des rames que l'on entend cadencer. Ling, réssuscité sous le pinceau de son maître, vient à son secours: "*Et il aida le Maître à*

*monter en barque. Le plafond de jade se reflétait sur l'eau, de sorte que Ling paraissait naviguer à l'intérieur d'une grotte.*" (p. 30). La nouvelle se termine par cette phrase "... *et le peintre Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer.*" (p. 32).

Prenons un exemple d'une nouvelle qui n'est pas liée à l'art, soit *Le Horla*<sup>54</sup> de Guy de Maupassant dans sa version première, que nous avons déjà résumée. Le narrateur peint sa maison "*Ma demeure est vaste, peinte en blanc à l'extérieur (...) au milieu d'un grand jardin planté d'arbres magnifiques*" (p. 823). Ensuite il commence à raconter les malaises et ce qu'il a souffert: "*À peine couché, je fermais les yeux et je m'anéantissais. (...) j'étais tiré brusquement, horriblement par l'épouvantable sensation d'un poids écrasant sur ma poitrine, et d'une bouche qui mangeait ma vie, sur ma bouche.*" (p. 823). Découvrant la nourriture de cet être, le narrateur nous raconte une série d'expériences qu'il a faites pour s'assurer que ce n'était pas lui qui buvait l'eau et le lait. Tout un vocabulaire qui s'adresse aux sens est introduit: "*Je plaçai un soir, à côté de la carafe une bouteille de vieux bordeaux, une tasse de lait dont j'ai horreur, et des gâteaux au chocolat que j'adore.*" (p. 824) La disparition des deux boissons sans les autres boissons ou nourritures augmente la peur du narrateur qui doute de lui-même. Pour nous aider à le visualiser, il nous décrit ce qu'il a fait une nuit pour savoir si c'était lui qui buvait l'eau et le lait sans s'en rendre compte. Ayant placé les nourritures et les boissons, il les recouvre avec des bandelettes de mousseline blanche et une serviette de batiste, puis "*...au moment de me mettre au lit, je me barbouillai les mains, les lèvres et les moustaches avec de la mine de plomb.*" (p. 825). Nous nous attendons, comme le narrateur, à avoir des bandelettes de mousseline barbouillées de noir pour calmer son inquiétude qui suscite la nôtre; mais toutes ces mesures de sécurité s'avèrent vaines car la même chose se passe. Eau et lait disparaissent laissant derrière eux une mousseline blanche. Tout un jeu de couleur s'opère ici avec la mine de plomb et les bandelettes de mousseline blanches. L'opposition entre blanc et noir aide le lecteur à se représenter le scène que le narrateur relate. L'épouvante s'empare du narrateur lorsqu'un jour, se promenant dans le jardin il voit distinctement une fleur qu'un être *invisible* cueille "*...je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une des plus belles roses se casser comme si une main invisible l'eût cueili*" (p. 826) Le narrateur nous fait voir, il veut nous transmettre sa peur et son épouvante. Il fait appel à nos sens en assurant la lucidité des siens. Mais le calme règne dans la maison pour quelque temps suivi par cet événement, qu'il nous décrit en faisant appel encore une fois à nos sens: "*Il faisait fort chaud, j'avais laissé ma fenêtre toute grande, ma lampe allumée sur ma*

<sup>54</sup> *op. cit.* note 12.

*table, éclairant un volume de Musset...*” (p. 826). Vaincu par le sommeil, il se lève soudain et voit “...je vis, je vis, oui, je vis, messieurs, de mes yeux, une autre page du livre se soulever et se rabattre sur la précédente comme si un doigt l’eût feuilletée.” (p. 827). Il raconte la fin de son histoire et comment il a enfin vu cet être. Il décrit avec précision la disposition de la chambre où il a “vu” le horla, et la place où il était assis. Nous relèverons une longue citation car les éléments de visualisation y abondent,

.....je fus certain qu’il lisait par-dessus mon épaule, qu’il était là, frôlant mon oreille. Je me dressai, en me tournant si vite que je faillis tomber. Eh bien!.....On y voyait comme en plein jour..... et je ne me vis pas dans ma glace! Elle était vide, claire, pleine de lumière. Mon image n’était pas dedans...Et j’étais en face.....Je voyais le grand verre, limpide du haut en bas! Et je regardais cela avec des yeux affolés, et je n’osais plus avancer, sentant bien qu’il se trouvait entre nous, lui, et qu’il m’échapperait encore, mais que son corps imperceptible avait absorbé mon reflet.(...) Puis voilà que tout à coup je commençai à m’apercevoir dans une brume au fond du miroir dans une brume comme à travers une nappe d’eau; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image de seconde en seconde. C’était comme la fin d’une éclipse. Ce qui me cachait ne paraissait point avoir des contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque s’éclaircissant peu à peu.<sup>55</sup>

Comment pouvons nous ne pas voir cette scène avec ses plus petits détails? Le vocabulaire s’adressant à nos sens nous permet de voir, de sentir, d’écouter, de toucher et même de goûter l’eau et le lait que l’Être consommait. Nous pouvons imaginer la forme de cet Être avec ses contours indéfinis. La description que le narrateur en fait nous rappelle le genre de miroir transparent d’un seul côté: on voit sans être vu. Cette “transparence opaque” transmet l’insécurité de ne pas savoir qui nous voit, de ne pas être capable de reconnaître celui (ceux) qui nous guette et de ne pas pouvoir nous défendre contre cet (ces) inconnu. Un monologue “scientifique” sur l’impuissance de l’homme et sur la limitation de ses sens vient à la fin de la narration. Ce monologue rend plausible les faits de la narration et prouve que le narrateur a un esprit assez sain. Le doute et l’hésitation du lecteur quelque sceptique qu’il soit augmentent après ce monologue car, toutes les vérités auxquelles le narrateur a recours ont un fondement très solide. Dans ce texte nous voyons voir: les yeux du narrateur deviennent nos yeux comme si nous nous mettions dans sa peau, nous utilisons ses yeux pour témoigner de ce qui se passe dans le plus petit détail. Plus nous voyons et sentons le malaise du narrateur, plus le fantastique réussit ses pièges. Plus nos sens sont atteints et inclus, plus nous nous enfonçons dans l’histoire et nous sommes pris au piège.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 828.

c. *L'existence de champs lexicaux liés aux thèmes du fantastique:*

Une lecture approfondie de plusieurs textes fantastiques nous a révélé que les thèmes dans ce genre se répètent. À cette répétition de thèmes correspond l'existence de certains champs lexicaux, récurrents eux-aussi. Le théoricien du fantastique Charles Grivel écrit:

Il n'y a de fantastique que d'horreur. Ce qui arrive, et ne le devrait pourtant pas, mais sans horrifier, émerveille. Si ça arrive et horrifie, dans le récit, dedans l'image, c'est à la mort. La mort est ce de quoi il est question dans le fantastique, par excellence, et son intervention-aux conditions fixées- signifie "horreur"<sup>56</sup>

La mort est un des thèmes privilégiés du fantastique. Le vocabulaire de la mort entraîne avec lui tout un champ sémantique qui touche à d'autres thèmes liés à la mort tels l'inquiétude et la peur. Dans *La Cafetière*<sup>57</sup> de Gautier, le narrateur passe une nuit dansante avec une jeune fille. Le texte implique qu'elle s'est animée d'une tapisserie qui se trouvait sur le mur ou d'une cafetière qui brûlait seule dans le feu de sa chambre. Cette nuit se termine par la mort et la disparition de sa partenaire de danse. Regardons de près le texte. Le narrateur une fois seul dans sa chambre, ressent la peur que nous détectons dans le vocabulaire qu'il emploie: "*je sentis comme un frisson de fièvre.....je commençai à trembler comme la feuille*" (p. 12). Voyant s'animer la tapisserie de sa chambre, "*une terreur insurmontable s'empara de moi, mes cheveux se hérissèrent sur mon front*" (p. 13). Cette peur est liée à la mort, car lorsque la jeune fille avec qui il dansait tombe par terre morte puis disparaît "*une telle frayeur s'empara de moi que je m'évanouis*" (p. 19). Le lendemain, le narrateur est encore affecté par ce qui s'est passé la veille. Il essaye de dessiner la cafetière qu'il a vue au cours de son étrange histoire, mais à sa place il dessine le profil de la jeune fille avec qui il a dansé toute la soirée. Son hôte reconnaît dans le portrait l'image de sa soeur et lui annonce qu' "*elle est morte, il y a deux ans, d'une fluxion de poitrine à la suite d'un bal* " (p. 21).

Dans la nouvelle de Yourcenar *Comment Wang-Fô fut sauvé*<sup>58</sup> nous voyons qu'il existe aussi un vocabulaire se rapportant à la mort: "*[Ling] craignait les insectes, le tonnerre et les visages des morts*" (p. 12). Lorsque le vieux peintre peint la femme de Ling en costume de fée parmi les nuages, le texte nous annonce indirectement sa mort prochaine: "*... et la jeune femme pleura, car c'était un présage de mort*" (p. 15): "*Un matin, on la trouva pendue aux branches du prunier rose.*" (p. 15). Dans le palais impérial, le Dragon Céleste annonce au peintre sa mutilation prochaine:

<sup>56</sup> *op. cit.* note 35, p. 177.

<sup>57</sup> *op. cit.* note 24.

<sup>58</sup> *op. cit.* note 4.

“Mais, comme le venin d’autrui ne peut se glisser en nous que par nos neuf ouvertures...” (p. 21). Après avoir annoncé à Wang-Fô la sentence, Ling essaye de sauver son maître mais voilà encore un mort: “Un des soldats leva son sabre, et la tête de Ling se détacha de sa nuque” (p. 25). Encore une fois le mot “mort” est mentionné lorsque l’Empereur oblige le peintre à terminer son tableau inachevé: “Car ce n’est pas seulement par rancune que je souhaite ta mort; ce n’est pas seulement par cruauté que je veux te voir souffrir” (p. 26). L’Empereur menace le peintre de brûler toutes ses oeuvres s’il ne se résigne pas à l’exécution de ses ordres: “...tu seras alors pareil à un père dont on a massacré les fils” (p. 27). Ayant commencé à exécuter l’ordre impérial, le peintre parle à son disciple qu’il a réssuscité sous son pinceau: “Je te croyais mort.” (p. 30). La conversation entre Ling et son maître nous montre que le peintre s’inquiète du sort de L’Empereur et de ses sujets “Ces malheureux vont périr, si ce n’est déjà fait” (p. 30).

Dans *Lokis*<sup>59</sup> de Mérimée nous retrouvons encore les thèmes de la mort et de la peur, mais accompagnés aussi du thème de la folie. Folie et peur amorcent le texte pour l’amener vers la finale, vers le thème de la mort. Folie et peur sont enchevêtrées dans ce début de la nouvelle. Le professeur Wittembach voit par la fenêtre de sa chambre la mère du comte et nous la décrit: “...ses yeux grands ouverts semblaient inanimés: on eût dit une figure de cire” (p. 1051). En parlant de la folie de la comtesse, le médecin chargé de son traitement raconte son histoire “Elle est folle de peur... (...) D’une peur qu’elle a eue” (p. 1054). Kidnappée par un ours, la comtesse fait preuve d’une folie qui augmente lorsqu’elle accouche de son bébé: “Le comte lui montre son fils (...) Tuez-le! tuez la bête! qu’elle s’écrie; peu s’en fallut qu’elle ne lui tordît le cou” (p. 1055). Le médecin interroge le narrateur “...auriez-vous jamais cru que la peur pût faire perdre la raison?” (p. 1055). Le professeur réplique que: “la situation de la comtesse était épouvantable...” (p. 1055). Le médecin lui raconte encore une histoire sur la peur, interrompue par un des domestiques qui vient l’appeler “...mais, à propos de peur, laissez moi vous conter une histoire...” (p. 1056). Le lendemain, le professeur fait la connaissance du comte et un jour après il va avec lui faire une promenade mais avant de monter à cheval, le comte demande de voir un chien que lui a envoyé le maire d’un village voisin. L’attitude du chien est marquée par un vocabulaire de la peur “..mais à quelques pas du comte, [le chien] mit la queue entre les jambes, se rejeta en arrière et parut frappé de terreur subite.” (p. 1065). Le comte signale le comportement du chien et se plaint que tous les animaux le craignent. Le comte et le professeur se rendent chez mademoiselle Ioulka où la conversation mène le professeur à parler de la boisson du sang chez les Indiens d’une

<sup>59</sup> op. cit. note 19.

certaine région qu'il a fréquentés; nous lisons alors: "*Toutes les dames poussèrent un cri d'horreur*" (p. 1075). Après la soirée, le comte et le professeur passent la nuit dans une même chambre, mais le comte l'avise contre lui-même car il a failli tuer un camarade à la suite d'un mauvais rêve qu'il a fait. Cette histoire trouble notre narrateur et la peur s'empare de lui quand il sent que le comte fait un mauvais rêve: "*...Je m'arrangeais de mon mieux sur ma couche, lorsqu'un ricanement étrange de mon voisin me fit tressaillir*" (p. 1079). De retour à la demeure du comte, le médecin qui soigne sa mère dit ceci au professeur: "*Je ne crois pas beaucoup aux histoires de peurs et d'envies de femmes grosses; mais ce qui est certain, c'est que la comtesse est maniaque, et la manie est transmissible par le sang...*" (p. 1080). Le professeur quitte le château du comte pour circuler dans le pays et continuer ses recherches. Une invitation au mariage du comte avec mademoiselle Ioulka le ramène chez eux. Le lendemain du mariage on découvre la mort de la jeune fille: "*La jeune comtesse était étendue morte sur son lit, la figure horriblement lacérée, la gorge ouverte, inondée de sang*" (p. 1089). Le thème de la mort vient clore le texte pour affirmer le sentiment de peur qui nous est communiqué plusieurs fois, comme si la peur du narrateur, de la comtesse et du médecin était bien à sa place.

Mort, folie et peur sont des thèmes qui se répètent avec le vocabulaire qui leur est lié dans à peu près tous les textes fantastiques que nous avons lus. Dans la *Vénus D'Ille* de Mérimée, le jeune marié redoute la statue car "elle refuse" de lui rendre l'anneau de mariage qu'il a passé à son doigt. Le narrateur du *Horla* de Maupassant est dans un asile de fous car il a "peur" de l'être inconnu qui boit son lait et son eau. Le narrateur de *la Nuit* du même auteur "panique" lorsqu'il se sent emprisonné dans la nuit, mais aussi il se sent "seul". Un autre thème vient s'ajouter aux trois précédents: le thème de la solitude. La solitude isole le solitaire, elle le prive du soutien que lui donne la proximité d'autrui. Il est plus sujet aux attaques du fantastique et des phénomènes menaçants. Le thème de la solitude apparaît dans cette nouvelle de Maupassant: *La Nuit*. Le texte nous montre le narrateur seul devant le "phénomène". Il est seule face à une nuit infinie qui l'isole de son monde matinal et entrave son retour au rythme de sa vie. Il a peur de la solitude et il dit:

Quelle heure était-il donc? je tirai ma montre, mais je n'avais point d'allumettes.  
J'écoutai le tic-tac léger de la petite mécanique avec une joie inconnue et bizarre.  
Elle semblait vivre. J'étais moins seul.<sup>60</sup>

Nous voyons dans cette phrase que le narrateur craint la solitude et la compagnie de sa montre qui tique encore réduit sa peur. Cette compagnie ne durera pas longtemps et il restera seul avec la peur lorsque, pour une raison inconnue le tic-tac de sa

---

<sup>60</sup> *op. cit. note 12, p. 948.*



montre s'arrête. Il est abandonné à la solitude et à la peur par la nuit, qu'il aimait tant.

La nouvelle de Borges intitulée *le livre de sable*<sup>61</sup> offre encore un exemple de solitude qui s'aggrave avec le "phénomène", ce phénomène étant l'événement insolite dont il s'agit dans le fantastique. Le narrateur nous annonce au début du texte qu'il vit seul: "*je vis seul, au quatrième étage d'un immeuble de la rue Belgrano*" (p. 137). Le narrateur va encore plus loin que la solitude, il est poussé à l'extrême misanthropie par le livre. Il s'enferme en quelque sorte avec le phénomène.

Je ne montrai mon trésor à personne. Au bonheur de le posséder s'ajouta la crainte qu'on ne me le volât, puis le soupçon qu'il ne fût pas véritablement infini. Ces deux soucis vinrent accroître ma vieille misanthropie. J'avais encore quelques amis; je cessai de les voir.<sup>62</sup>

La solitude se voit donc dans tout le comportement du narrateur et c'est aussi un des thèmes récurrents du fantastique. Il s'agit de peur dans le fantastique, il s'agit d'un frisson que l'on ressent devant l'inexplicable. Être seul face à cette peur intensifie l'effet de la narration fantastique.

Un autre thème que nous voyons dans le fantastique est le thème de "L'Autre". Cet autre qui est inconnu de nous et qui, en même temps, est parfois menaçant. L'Autre c'est ce qui est extérieur à nous, un homme ou un être inconnu qui pourrait être menaçant ou rassurant. Le horla est un exemple de l'Autre inconnu et dangereux, qui entrave la réflexion de l'image du narrateur dans le miroir. Cet autre qui boit l'eau et le lait et se nourrit de notre souffle pour laisser la confusion et la folie s'emparer de tout notre être. C'est cette présence que le narrateur ressent, sans pouvoir toucher ou voir. Il pense que c'est le successeur de la race humaine qui ne sait pas encore l'étendue de ses forces. Forces qui résident dans son invisibilité et sa transparence "opaque". Le narrateur ignore la substance qui forme cet autre être, il ne le voit pas, il ressent seulement sa présence par des manifestations visuelles et cette présence est alarmante.

J'étais assis devant un livre quelconque, ne lisant pas mais guettant, avec tous mes organes surexcités, guettant celui que je sentais près de moi. Certes, il était là. Mais où? Que faisait-il? Comment l'atteindre?<sup>63</sup>

L'Autre n'est pas toujours menaçant. Le narrateur de *La Nuit* de Maupassant cherche refuge auprès d'autrui. Il va taper aux portes des habitants de Paris pour se rassurer de la vérité de ce qu'il vit. La présence de l'Autre dans cette nouvelle est le facteur qui restaurera l'équilibre du monde du narrateur. Mais tous ses efforts s'avèrent vains et il se trouve seul, prisonnier de cette nuit sans fin. Dans la *Vénus d'Ille*, le héros

<sup>61</sup> *op. cit.* note 28.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>63</sup> *op. cit.* note 12, p. 828.

cherche refuge auprès du narrateur prétendant que la Vénus ne veut pas lui rendre son anneau. Alphonse de Peyrehorade, le jeune homme qui se mariera craint la Vénus qui représente l'Autre ignoré et cherche refuge à côté de l'archéologue, le narrateur de la nouvelle, qui lui, représente la figure de l'Autre rassurant venant à notre aide au moment d'une crise.

Les thèmes que nous avons choisis et étudiés sont, à notre avis, les plus récurrents du genre. Ils se répètent dans à peu près tous les textes fantastiques, surtout le thème de la peur qui constitue une toile de fond pour les textes. D'autres thèmes encore peuvent apparaître dans le fantastique mais leur apparition est de peu de valeur en comparaison avec ceux que nous avons considérés.

## **Chapitre 2**

### **Les Personnages**

## Les Personnages:

Dans les nouvelles fantastiques nous pouvons répartir les personnages en deux groupes suivant leur importance dans le texte. Le narrateur, est à notre avis celui qui compte le plus et le (s) héros sont les actants dont le narrateur nous raconte l'histoire. Cette répartition en narrateur/ personnages nous a permis de dégager le statut de l'un et des autres dans les textes fantastiques.

### a. Le narrateur:

Le narrateur suivant la définition du *Robert* est: "*Personne (et spécialt. écrivain ) qui raconte (certains événements)*".

La narration suivant le même dictionnaire est: "*Exposé écrit et détaillé d'une suite de faits, dans une forme littéraire.*" <sup>1</sup> Ces deux définitions de base éclairent ce point de notre étude, à savoir la personne qui prend en charge de rapporter certains faits qu'elle a vécus, vus ou entendus.

Il est très important de préciser, en abordant ce volet de notre étude, la différence entre narrateur et auteur. Cette différence a été très clairement exprimée par J.-P. Goldenstein dans son livre sur le roman.

L'auteur est la personne réelle qui vit , ou a vécu, en un temps et en des lieux donnés, a pensé telle ou telle chose, peut faire l'objet d'une enquête biographique, inscrit généralement son nom sur la couverture du livre que nous lisons.

Pour ne pas assimiler abusivement la personne réelle de l'auteur, l'homme, avec le producteur de l'écrit, l'homme de lettres, celui qui a choisi la présence de tel ou tel événement, de tel personnage et la façon dont l'histoire est narrée, c'est-à-dire le "porte plume", il est commode d'employer le terme scripteur.

Le narrateur, quant à lui, raconte la fiction. Ce n'est, si l'on ose dire, qu'une "voix de papier". (...) Ce rôle de médiateur peut être occupé selon le cas par le personnage principal, par l'un des personnages secondaires, ou par "personne". "Ça parle" alors, mais on est incapable d'assigner l'instance narrative à une quelconque figure; elle reste "neutre".<sup>2</sup>

La distinction qu'il établit entre auteur/scripteur ne nous semble pas aussi pertinente que celle entre auteur/narrateur qui, elle est plus substantielle. La première différence semble assez évidente, tandis que la seconde est encore sujet de différend entre les critiques. Pour nous, en tant que chercheur intéressée par les textes et par la

<sup>1</sup> *Le Petit Robert*, Paris, S.N.L., 1970, p. 1137.

<sup>2</sup> Goldenstein, J.-P., *Pour Lire le Roman*, Bruxelles, Ed. A. de Boeck, 1980, pp. 29-30.

production littéraire elle-même, nous avons choisi délibérément de nous éloigner de ce problème qui pourrait, en lui-même, faire un sujet de thèse. Par contre, nous avons adopté la catégorie “narrateur “, assez significative dans les textes.

Nous ne pouvons pas parler de narrateur sans mentionner Gérard Genette<sup>3</sup>, un narratologue qui a marqué profondément cette science du langage. Nous emprunterons à Genette quelques concepts avec leur définition.

Dans son livre *Figures III* il écrit:

La vraie question est de savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner l'un de ses personnages. On distinguera donc ici deux types de récits: l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte(...), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte(...). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique.

Plus loin dans sa recherche Genette se trouve obligé de distinguer dans la seconde catégorie encore deux types.

Il faudra donc distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés: l'une où le narrateur est le héros de son récit(...), et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin.<sup>4</sup>

Genette distingue quatre types de narrateurs que nous allons préciser pour nous aider à faire notre analyse.

### 1. Extradiegétique-hétérodiégétique:

Pour ce genre de narrateur il donne l'exemple de Homère, disant que c'est un narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent.

Nous pouvons classer le narrateur de la nouvelle de Yourcenar parmi ce type. Il est au premier degré, c'est-à-dire il n'est pas un personnage, et il raconte une histoire d'où il est absent totalement.

### 2. Extradiegétique-homodiégétique:

Il donne l'exemple de *Gil Blas*, narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire.

Le narrateur du *Chat Noir* peut se classer dans ce type puisque c'est un narrateur au premier degré, c'est-à-dire, qu'il n'a pas le statut d'un personnage, et il raconte son histoire avec le chat.

<sup>3</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252. Genette a écrit plusieurs ouvrages critiques qui le classent parmi les narratologues les plus célèbres. Ses livres les plus réputés sont *Figures I, II et III*.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 252.

### 3. Intradiégétique-hétérodiégétique:

Ce narrateur est au second degré mais il raconte une histoire d'où il est absent; l'exemple en est Schéhérazade.

Nous pouvons dire que dans une partie de *Lokis*, nous avons un narrateur de ce genre, lorsque le Comte raconte la légende du pays ou lorsque le médecin raconte l'histoire de la Comtesse. Tous les deux sont au second degré, ils sont personnages et tous les deux racontent des histoires qui ne sont pas les leurs.

### 4. Intradiégétique-homodiégétique:

Ce genre offre un narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire.

Nous retrouvons ce genre aussi dans un épisode de *Lokis*, et ceci quand le Comte raconte son histoire au service militaire.

Nous pensons que chacun de ces quatre types exerce un effet différent sur le lecteur, ce qui, à notre avis, est le but de l'écriture même. L'impact que le type de narrateur a sur la narration, joue un rôle essentiel dans l'effet que le fantastique désire produire sur le lecteur et la réaction de ce dernier en lisant les textes.

Ce clivage entre les différents narrateurs ne dénie pas le fait que plus d'un type de narrateur peut coexister, la preuve en est dans *Lokis* comme nous l'avons montré à titre d'exemple.

Dans la partie suivante de notre étude nous allons examiner ces quatre genres de narrateurs à partir de certains textes fantastiques.

— Le narrateur de la nouvelle de Marguerite Yourcenar — extradiégétique-hétérodiégétique suivant la terminologie de Genette — dès le titre même s'annonce comme absent du texte.

Le narrateur de cette histoire est la voix distante qui nous la transmet d'une manière qui se veut objective. L'emploi du passé simple dans le titre laisse entendre une certaine prise de position, un éloignement par rapport à l'histoire. Le narrateur ne partage pas la responsabilité de son histoire, il est un simple rapporteur de faits, il s'efface derrière les événements pour laisser l'importance à sa diégèse. Nous remarquons que cette position du narrateur affecte le lecteur, la confusion devant le fantastique est plus grave: le raconteur absent, ne peut pas affirmer ou rejeter les événements. Le lecteur est seul face à l'écriture, l'hésitation est plus longue et la décision, le choix final est sans état.

Lorsque Wang-Fô est sauvé par Ling , la voix du narrateur estompée derrière les temps verbaux laisse le lecteur aussi surpris que l'Empereur,

Une buée d'or s'éleva et se déploya sur la mer. Enfin, la barque vira autour d'un rocher qui fermait l'entrée du large; l'ombre d'une falaise tomba sur elle; le sillage s'effaça de la surface déserte, et le peintre Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer.<sup>5</sup>

Le lecteur rendu perplexe par ces phrases ne peut pas dire que le narrateur, qui est la voix que l'on entend, partage sa vision textuelle. Le narrateur N prend une distance par rapport au récit, il n'est pas inclus, il regarde de loin ou au moins donne cette impression de relater les événements sans être impliqué. Nous avons un certain effet d'objectivité vis à vis de la narration, mais ce type de narration, bien qu'il produise cet effet, n'est pas aussi *objectif* qu'il s'annonce. Pour nous en tant que lecteur avide de fantastique, notre logique demande des réponses à certaines questions dérivées de cette prise de position. Par exemple, si le narrateur est si externe à l'histoire pourquoi l'a-t-il choisie plutôt qu'une autre comme sujet de sa narration? Pourquoi le narrateur ne nous annonce pas sa conviction ou son refus de l'histoire? Quelle est sa responsabilité vis à vis de ce qu'il raconte? Comment peut-on établir la différence entre lui et l'auteur de la nouvelle?

Nous pensons que le choix de l'histoire n'est pas gratuit, et le narrateur, bien qu'il ne soit pas un des personnages, désire peut-être par son absence même, projeter un certain point de vue sur le récit. Il doit y avoir un certain intérêt personnel qu'il prend à cette histoire sinon il n'aurait pas entamé sa narration. Une certaine subjectivité existe malgré le désir de donner un effet complètement différent. Cette classe de narrateur, à notre avis, est choisie pour aggraver la confusion du lecteur, il se trouve seul face à l'histoire et c'est à lui seul aussi de décider de ses convictions et de sa position.

Plus loin dans l'histoire, le narrateur distant fait parler le personnage de l'Empereur, partageant ainsi la narration pour créer un effet d'authenticité: seul l'Empereur est capable de raconter son enfance dans tous ses détails, il est le seul à avoir ressenti la solitude et à avoir fait des rêves en contemplant les tableaux du vieux peintre. Ce narrateur suivant la terminologie de Genette est intradiégétique-homodiégétique, ce narrateur est au second degré et il raconte son histoire. La valeur de ce genre de narrateur c'est qu'il nous rend la diégèse plus vivante car c'est un personnage qui raconte son histoire. Personne n'est plus capable de rendre les sentiments intimes, les craintes, les joies, les inquiétudes et les heures passées en solitude ou accompagnées par autrui. Le lecteur est impressionné par la voix du personnage, son regard quitte

---

<sup>5</sup> Yourcenar, M., *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, 1963, p. 32.

Wang-Fô pour se retourner vers la vie et l'enfance de l'Empereur qui parle, se trouvant ainsi indirectement mener à sympathiser ou à rejeter ce qu'il raconte. La confusion ou le recours à plus d'un type de narrateur dans la même narration produit des effets différents. Parfois c'est la sympathie parfois c'est le rejet, d'autres fois c'est le dégoût, tout dépend du narrateur N car encore une fois nous insistons sur le fait qu'il pouvait ne pas donner la parole au personnage et poursuivre sa narration sans interventions.

— Passons maintenant à l'étude du narrateur-témoin qui, suivant Genette, est extradiégétique-homodiégétique.

La position de ce narrateur est très différente par rapport à la narration car il en fait partie, il partage les craintes et l'inquiétude des protagonistes et du lecteur. Le narrateur de cette catégorie prend en charge sa narration, il en est responsable même s'il ne le désire pas et même s'il essaye de le nier. Il a *VU* de ses yeux ce qu'il rapporte, il a *RESSENTI* la terreur ou la perplexité devant l'événement ou même comme un messenger, sa responsabilité face à la narration n'en est pas moins sérieuse. Il avance son point de vue sur sa diégèse, il dit ce qu'il pense par le choix de ses mots et par certaines phrases significatives, il se trahit à plusieurs reprises car sa perception des incidents s'empreint dans son récit. La technique de l'emploi du "je" dans la narration a une autre valeur comme le disent Véronique et Jean Ehram:

L'histoire est racontée à la première personne par celui qui l'a vécue ou par un témoin, souvent proche du héros. Le récit acquiert ainsi la crédibilité et la fiabilité de l'expérience vécue. (...) La narration à la première personne facilite également l'identification du lecteur, qui peut se projeter dans le pronom "je" et partager ainsi les angoisses et les interrogations du héros.<sup>6</sup>

La narration à la première personne rend le récit plus réel, plus possible et plus facile à accepter. La personne qui raconte dit "je" donc elle assume la responsabilité, elle pourrait être questionnée et elle croit à ce qu'elle raconte.

Nous avons l'exemple du narrateur de *Lokis* de Mérimée<sup>7</sup> que nous examinerons. La narration de ce texte est faite à la première personne du singulier, *le je*; mais il faut noter la différence entre le "je" du héros et le "je" du narrateur témoin.

Dans cette étape de notre recherche nous nous intéressons au "je" narrateur-témoin.

La narration dans *Lokis* est complexe, il y a deux narrateurs de prime abord: le Professeur Wittembach (narrateur-témoin) et un autre narrateur dont le seul rôle est de nous présenter le témoin. Ce narrateur absent amorce la narration et la termine

<sup>6</sup> Ehram, Veronique et Jean, *La littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, ed. Profil formation/ français, 1985, p. 45.

<sup>7</sup> Mérimée, P., *Théâtre de Clara Gazul, Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.



sans y prendre part. Il n'a d'autre rôle que de donner la parole à un autre. Suivant la terminologie de Genette, il est extradiégétique- hétérodiégétique, et n'entretient aucun rapport avec la diégèse. Il n'a aucun rôle important dans la narration. Nous avons signalé sa présence sans trop nous attarder sur lui car il n'est qu'une partie d'un cadre pour le vrai récit.

Jacques Chabot en parlant du narrateur dans *Lokis* dit:

Mais [le professeur Wittembach] n'est pas le narrateur du récit à proprement parler: un autre, anonyme et dissimulé dans la ligne de points de suspension inaugurant le texte, prend la parole en troisième personne pour nous rapporter-probablement parce qu'il faisait partie de l'assistance- la lecture publique faite par le professeur Wittembach, en nous relatant ces paroles,<sup>8</sup>

"Théodore, dit le professeur Wittembach, veuillez me donner ce cahier relié en parchemin, (...)

*Le professeur mit ses lunettes, et au milieu du plus profond silence lut ce qui suit:(...)"*<sup>9</sup>

Ces paroles sont les seules qu'il assume avant de passer la narration au vrai narrateur. Il ne reprendra la parole qu'après la fin de l'histoire lorsqu'il rapporte la conversation du professeur avec un interlocuteur qui ne s'annonce qu'à la fin.

*"Le professeur ferma son livre, et regarda le feu d'un air pensif.*

*"Et l'histoire est finie? demanda Adélaïde.*

*-Finie! répondit le professeur d'une voix lugubre (...)"*<sup>10</sup>

Cette nouvelle est une des meilleures illustrations de la confusion de plusieurs narrateurs à l'intérieur d'un même texte car, non seulement le narrateur absent donne la parole au professeur Wittembach, le professeur la donnera aux personnages plus tard.

La définition du "narrateur" devient un peu confuse, car il peut y avoir plus d'un seul narrateur dans la même nouvelle, ayant chacun un statut différent de l'autre. Encore faut-il mettre en ligne de compte qu'un personnage, peut se transformer en narrateur à n'importe quel moment de la narration.

Appelons N notre narrateur essentiel, et n1,n2...etc les narrateurs personnages. Nous pensons que les narrateurs n1, n2...etc existent par un jeu que fait N. Ils ne prennent jamais la parole sans son autorisation, ce n'est qu'un jeu que N fait pour ajouter un peu de vivacité et de véridicité à sa narration. Ce procédé lui permet de changer de ton, de faire comme s'il ne savait rien de ce que le personnage raconte.

<sup>8</sup> Chabot, Jacques, *L'Autre Moi, , Fantômes et fantastique dans les nouvelles de Mérimée*, Edisud, La calade,13090 Aix-en-, Provence, 1983, p. 290.

<sup>9</sup> *op. cit. note 7*, p. 1089. Nous avons mis en italiques les paroles du narrateur secondaire qui n'influence pas la narration.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 1089.

Partant de là, nous pensons qu'il existe un seul narrateur N, qui rapporte ce que les autres personnages disent bien qu'il leur donne la parole. La preuve en est que N peut facilement opérer un choix de passages dans les autres narrations. Il peut également opter de raconter l'histoire rapportée par un autre personnage ou la rejeter si elle n'ajoute rien à sa narration. Il ressemble en une grande partie à un compositeur qui, en écrivant sa pièce, choisit les instruments les plus convenables à son oeuvre. Le procédé narratif qui lui permet de rapporter les paroles d'autrui à l'intérieur de sa narration, la technique de mettre une narration dans une autre s'appelle la "*mise en abîme*" ou l'enchâssement. Nous y reviendrons en parlant de la structure de la narration.

Revenons à *Lokis*. Le narrateur N est le professeur Wittembach. Ce qui nous a permis de dire que N est Wittembach, c'est qu'il prend en charge la narration, il nous raconte ses propres mémoires en flash-back.<sup>11</sup>

Comment se présente le personnage du narrateur de ce récit? Le Professeur Wittembach est un linguiste, il fait des publications importantes, le *conseil d'administration de la société biblique* lui a confié la traduction de l'Évangile de saint Mathieu en samogitien.

Lorsque parut à Londres la première traduction des Écritures en langue lituanienne, je publiai dans la Gazette scientifique et littéraire de Koenigsberg un article dans lequel, tout en rendant pleine justice aux efforts du docte interprète et aux pieuses intentions de la Société biblique, je crus devoir signaler quelques légères erreurs, (...) [le conseil d'administration de la Société biblique] n'hésita pas à m'adresser l'offre flatteuse de diriger et de surveiller la rédaction de l'Évangile de Saint Mathieu en samogitien. J'étais alors trop occupé de mes études sur les langues transouraliennes pour entreprendre un travail qui eût compris les quatre Évangiles.<sup>12</sup>

Le professeur a donc un esprit critique, il est respecté dans la société, c'est une personne digne de confiance puisqu'on lui confie la traduction de l'Évangile de saint Mathieu. Rappelons qu'au XIX<sup>ème</sup> siècle la religion avait encore une empreinte importante sur la société et malgré tout le doute qu'a apporté le siècle des Lumières, elle n'avait pas encore perdu de son statut. La Société biblique confie donc à notre narrateur un travail qu'on ose appeler stratégique. Il est même envoyé assumer sa mission avec une lettre de recommandation au comte Szémioth. Le lecteur, contemporain de cette nouvelle, face à un narrateur pareil lui attribuera la confiance digne d'un homme de sa position. Ce que ce personnage, ce grand professeur, lui raconte ne peut pas se classer comme hallucinations ou comme produit d'une imagination. Même pour le lecteur sceptique de notre siècle, un linguiste doit avoir un esprit scientifique, il doit être objectif sinon toute sa science sera falsifiée. Le

<sup>11</sup> Le flash-back aussi fait partie des techniques narratives et nous en reviendrons plus tard en parlant de la narration.

<sup>12</sup> *op. cit.* note 7, p. 1050.

savoir que possède ce narrateur n'est pas entâché de superstitions ou de croyances populaires, qui elles, trouvent leur source dans un patrimoine complètement détaché de tout ce qui se définit comme science. Les témoins fiables comme celui là abondent dans le fantastique. Leur rôle est de donner au texte une certaine crédibilité et de plonger le lecteur de plus en plus dans ce monde inquiétant qu'est le fantastique. Cet homme, le professeur Wittembach, ne peut pas se permettre de mentir car, non seulement c'est une personne éminente dans la société, mais encore la nature de sa mission lui donne un caractère d'honnêteté. Il exprime sa première surprise en voyant de sa fenêtre, une femme attachée par une ceinture en cuir descendre d'une calèche et entrer dans le château. Lecteur et narrateur se demanderont qui est cette femme? Plus tard nous apprendrons qu'elle est la mère du comte mais nous apprendrons aussi l'histoire de sa folie, que nous racontera le médecin qui la soigne.

Il est vrai que le médecin jouera le rôle de narrateur, mais il n'est qu'un narrateur secondaire n1, le narrateur N lui donne la parole pour nous apprendre l'histoire comme lui l'a apprise. Là nous voyons un narrateur intradiégétique-hétérodiégétique à l'intérieur de la narration d'un narrateur extradiégétique-homodiégétique. Le médecin raconte l'histoire de la comtesse sans en être témoin ou héros. Il partage seulement avec le professeur une partie de la responsabilité du récit. Le narrateur est influencé par l'histoire du médecin, quelques phrases plus tard il exprime ceci en entraînant le lecteur dans la même voie:

Au milieu de ce travail qui m'absorbait, un arbre assez voisin de ma fenêtre fut violemment agité. J'entendis craquer des branches mortes, et il me sembla que quelque animal fort lourd essayait d'y grimper. Encore tout préoccupé des histoires d'ours que le docteur m'avait racontées, je me levai, non sans un certain émoi...<sup>13</sup>

Le narrateur nous exprime ses sentiments et c'est le premier piège tendu au lecteur: il voit ce narrateur, ce grand personnage de la société, inquiet et touché par l'histoire de la comtesse; au point qu'un bruit dans un arbre à côté de sa chambre lui inflige la peur.

L'inquiétude du narrateur se fait sentir plus tard encore lors de sa première rencontre avec le comte. Il laisse sentir que c'est le personnage du comte lui-même qui le trouble plus que les événements qui se passent.

Le comte me regardait fixement avec son regard singulier. Quelque chose d'indéfinissable, à la fois timide et farouche, qui produisait une impression presque pénible, quand on n'y était pas habitué.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 1057.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1060.

Remarquons le mot *farouche* qui pourrait donner aux lecteurs naïfs le frisson, et aux lecteurs plus alertes des doutes ou des interrogations. Y-a-t-il une raison acceptable pour cette peur provoquée par le regard du personnage, ou bien est-ce un jugement subjectif de la part du narrateur? La réponse à cette question est difficile. C'est une impression que le narrateur désire communiquer aux lecteurs, c'est l'art du fantastique que de donner naissance à la peur par certains mots ainsi que par certains incidents.

C'est aussi un art que possède Mérimée, celui d'entraîner le lecteur dans le doute, produisant ainsi la peur.

Dans son livre intitulé *La Littérature fantastique*, Steinmetz, en parlant de l'art de Mérimée écrit: "*Tout l'art de Mérimée consiste à laisser peser un doute. Une objectivité crue (voire cruelle) éclaire à plein le mystère*".<sup>15</sup> Le doute du narrateur nous atteint en tant que lecteurs du fantastique, et nous nous demandons si le narrateur est justifié dans son doute, ou s'il se trompe.

Allons plus loin dans l'histoire et essayons de dévoiler les autres pièges que nous tend notre narrateur. Le narrateur nous rapporte une conversation avec le comte où ce dernier se plaint de la peur que les animaux éprouvent en sa présence, malgré sa bonté envers eux. Le comte profite de cette occasion pour raconter une légende nationale qui personnalise les animaux, faisant croire qu'ils ont leur royaume régi par leurs lois. Faut-il dire que le narrateur choisit de nous transmettre cette légende délibérément et par la voix du personnage, pour produire plus de peur?! Les légendes, avec tout ce qui est métaphysique, produisent un effet de mystère. Le lecteur se trouve transposé dans un monde où tout peut arriver. Le sentiment d'inquiétude et la peur commencent à être plus substantiels, et nous sommes entraînés, bon gré mal gré, dans un monde qui nous est inconnu.

Notons que le comte est, encore une fois, en position de narrateur mais il est intradiégétique- hétérodiégétique. Cette position du comte en tant que narrateur nous donne une idée de ses convictions, de son patrimoine de couleur locale. Nous nous demandons si le comte croit ou non à cette légende et la peur, le sentiment de malaise qui s'empare de lui dans l'épisode qui suit, répond à notre question. Il y croit, sinon les paroles de la vieille ne l'auraient pas affecté. Dans son for-intérieur

---

<sup>15</sup> Steinmetz, Jean-Luc, *La littérature Fantastique*, Paris, P.U.F., Que sais -je?, 1990, p. 73.

les légendes se sont gravées dans son esprit, il croit aux voyantes et aux médiums depuis son enfance.

Dans l'épisode qui suit, le narrateur choisit de s'effacer derrière les personnages, il reproduit la conversation qui a lieu entre lui, le comte et une vieille paysanne qu'ils rencontrent dans la forêt.

La femme parvient à déterminer la destination du comte et essaye de l'en détourner en faisant une sorte de prophétie sinistre comme la qualifie le comte:

“Non, ne va pas à Dowghielly, reprit la vieille. La petite colombe blanche n'est pas ton fait.(...)”

“Monsieur le professeur, me dit-[le comte] après un assez long silence(...)...malgré moi, [les paroles de la vieille] me touchent. J'en suis presque effrayé...”<sup>16</sup>

Le personnage lui-même a peur, le narrateur en est touché mais la vraie peur s'empare du lecteur facile à impressionner. Ce lecteur est spectateur en même temps et il se demande pourquoi les animaux ont peur, pourquoi la vieille dit ces mots au comte. Si elle se trompe, pourquoi le comte a-t-il peur? Le lecteur est censé tout voir, il est en dehors de la narration mais il la suit de très près, lui aussi en est témoin, le narrateur l'appelle à partager ses craintes et ses inquiétudes. Et par la seule voix du narrateur qui se cache tantôt derrière une histoire rapportée, tantôt derrière la voix d'un autre personnage, le lecteur se trouve en plein fantastique.

Plus tard la peur commence à se justifier, le comte demande au professeur de ne pas laisser d'armes à ses côtés en dormant, car il a failli tuer un camarade lors de son service militaire à cause d'un rêve. Et voilà ce que le narrateur nous transmet:

Cette anecdote me troubla un peu. J'étais assuré de n'avoir pas de balle dans la tête; mais quand je considérais la taille élevée, la carrure herculéenne de mon compagnon, ses bras nerveux couverts d'un noir duvet, je ne pouvais m'empêcher de reconnaître qu'il était parfaitement en état de m'étrangler avec ses mains, s'il faisait un mauvais rêve.<sup>17</sup>

La substance du fantastique s'est formulée, le narrateur a peur, mais jusque là il ne l'exprime que de façon atténuée. Nous pensons que l'épisode qui suit ces quelques paroles est un épisode clé, car en quelque sorte il nous annonce la fin de l'histoire. Nous pouvons croire à tout après cela car le narrateur, notre guide dans l'histoire est lui-même pétrifié. Par suite, nous lecteur qui lui faisons confiance, qui sommes maintenant aussi ses témoins, nous sommes aussi entraînés dans la voie de sa peur. N'oublions pas que le fait de poursuivre la lecture laisse entendre une certaine

<sup>16</sup> *op. cit.* note 7, p. 1070.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 1078.

complicité entre nous, lecteurs, et le narrateur. Après tout, c'est lui qui a vécu cette histoire, pourquoi mettre en question ce qu'il voit de ses yeux!

Voyons ses propres mots lors de la nuit qu'il a passée à côté du comte:

Je fermai mon livre, et je m'arrangeais de mon mieux sur ma couche lorsqu'un ricanement étrange me fit tressaillir. Je regardai le comte. Il avait les yeux fermés, tout son corps frémissait, et de ses lèvres entrouvertes s'échappaient quelques mots à peine articulés.

"Bien fraîche!.....Bien blanche!..... Le professeur ne sait ce qu'il dit(...) Quel morceau friand!"

Puis il se mit à mordre à belles dents le coussin où il posait la tête, et en même temps il poussa une sorte de rugissement si fort qu'il se réveilla.<sup>18</sup>

La conversation qui a précédé cette citation la rend très alarmante: le comte a posé beaucoup de questions sur la boisson du sang ou plus exactement le narrateur a choisi de nous transmettre d'une façon qui n'est pas très objective les paroles du comte et ses questions. Il laisse entendre un certain intérêt que le comte prend à cette histoire de la boisson du sang, une curiosité qui n'est pas tout à fait *innocente*. Le narrateur extradiégétique-homodiégétique possède ce privilège, il a le droit de mettre tout ce qu'il désire dans sa narration pour produire l'effet désiré. Il n'est pas un simple témoin qui rapporte une simple histoire qu'il a vécue. Il organise sa narration comme il le désire, il choisit les mots qui rendent le mieux soit ses sentiments, soit l'impression qu'il veut créer. Le narrateur de ce type, dans le fantastique ainsi que dans d'autres genres, possède le privilège du témoin digne de confiance, et du maître de l'histoire dans la mesure où il raconte de mémoire ce dont il se rappelle, en employant le vocabulaire qui rend le plus ses sentiments.

Le dénouement de la nouvelle nous est débité dans un suspens parfait. Le narrateur après tous les signes avants-courreurs qu'il donne aux lecteurs, retient la surprise finale et au moment où notre curiosité est vraiment piquée la bombe finale explose. Pour conclure, nos pensées sur le narrateur de cette nouvelle nous dirons qu'il sait comment organiser sa narration de façon à accumuler la peur jusqu'à la fin pour faire exploser la surprise fantastique. Il s'abstient de formuler la phrase annonçant que le comte a mordu sa femme, qu'il est moitié ours moitié homme, mais nous, lecteurs nous comprenons cela par la fin et par tout ce qu'il nous a montré en narrant son histoire. Nous nous demandons s'il est possible de concevoir un enfant comme résultat d'une relation entre un être humain et un animal, et si une relation pareille est possible en premier lieu? Comment expliquer l'événement autrement? À qui nous fier, le narrateur ou notre raison?

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1079.

Si toutes ces questions se présentent à nous c'est que la narration est réussie, nous avons quitté notre monde et nous nous sommes introduits dans celui du texte: un monde que nous ne pouvons pas changer ou modifier, car nous n'avons pas l'autorisation du narrateur, plus grave encore est le fait que nous ne pouvons pas nous l'expliquer par la voie de la raison ordinaire.

— Le narrateur-héros est une autre catégorie de narrateur qui nous donne une perspective différente de la diégèse. Ce narrateur a *SUBI* l'événement, il ne rapporte que ce qu'il a *VECU*. Pour être méthodique dans notre étude nous classerons le texte qui fera l'objet de notre nouveau volet parmi les catégories de Genette, mais dans ce cas il faut préciser que ce n'est que formalité. Le narrateur dans *Le Chat Noir* de Poe se place globalement sous la catégorie d'extradiégétique-homodiégétique de Genette, donc c'est un narrateur au premier degré qui raconte son histoire. Le narrateur de ce texte, nous donne une vue plus approfondie avec, inclus, plus de sentiments.

Il nous raconte l'histoire du changement de sa personnalité, mais il le fait la veille de l'exécution de la sentence de sa mort. Il nous raconte que dès son enfance il était un enfant docile qui aimait les animaux familiers, qu'il s'est marié avec une femme aussi tendre que lui. Tout allait bien jusqu'à ce que sa femme ait amené un chat noir chez eux; et depuis l'arrivée de cette bête le narrateur a changé de caractère: il s'est transformé en un ivrogne, en une personne violente. Il bat sa femme et brutalise ses animaux. Il va même jusqu'à mutiler le chat et finit par le pendre mais le jour même un incendie ravage la maison et seul un mur est sauvé où le héros et la foule voient l'ombre d'une bête pendue. Plus tard le héros trouve un autre chat qui ressemble au premier qu'il emmène avec lui à la maison. La perversité du héros augmente au point qu'il tue sa femme parce qu'elle a essayé de l'empêcher de tuer l'autre chat. Il met le corps dans un mur de la cave de leur maison et avec lui le chat est enterré sans qu'il s'en rende compte. Venant faire des investigations sur la disparition de sa femme, la police découvre le corps à cause du chat qui, enterré avec le corps, miaule au moment de leur présence. Le narrateur est arrêté et condamné à mort.

Examinons maintenant la narration, et retrouvons la différence entre ce narrateur et les autres. Dès le début de l'histoire il engage le lecteur dans l'histoire en lui annonçant qu'il ne va pas croire à ce qu'il lira, exactement comme lui ferait s'il était à sa place. Ce début est un piège que nous trouvons subtil car, non seulement le lecteur lira cette nouvelle, mais aussi il essayera de décider à la fin si le narrateur a raison ou tort de décider de son opinion dès le début. Le narrateur crée un défi en énonçant ces lignes, le lecteur est alarmé, il peut même protester de ce narrateur qui essaye de lui dicter ses convictions. Dans ce cas là le lecteur fait un choix au début, il lit en ayant la perspective du narrateur devant lui, ou bien il lit en la déniait et en décidant de faire son propre triage. La narration commence alors par cette phrase:

For the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not — and very surely do I not dream.<sup>19</sup>

Nous identifions la phrase déjà citée comme le premier piège qui nous est tendu (notons que ceci peut s'appliquer à tout le premier paragraphe), mais remarquons aussi qu'elle introduit le point de vue du narrateur sur ce qu'il racontera. C'est le trait essentiel que l'on retrouve chez ce genre de narrateur, il projette sa vision des incidents sur sa narration mais il faut noter que ce n'est pas le cas de tous les narrateurs de ce genre. Ce narrateur est un peu à l'extrême. Il formule sa perspective dans une phrase qui amorce le texte, alors que dans d'autres cas le choix du vocabulaire et de certaines phrases significatives, ou le recours à la voix d'un personnage explicitent la perspective narrative. Dans le cas du narrateur en question il révèle sa perspective ouvertement sans essayer de l'attribuer à un personnage ou de la cacher derrière une voix ou une pensée qui n'est pas la sienne.

Le second piège du narrateur c'est la phrase qui le décrit dans son enfance et dans sa jeunesse. Cette phrase ou même tout ce paragraphe nous est relaté pour faire appel à notre bon sens. À un moment donné le narrateur s'adresse à nous, lecteurs, il nous insère dans la narration, il nous interpelle et nous voilà dans le texte. Rappelons ici ce que nous avons signalé dans notre introduction sur le pacte fantastique. Ce narrateur interpelle le lecteur en lui assurant la véridicité de sa narration malgré l'étrangeté de l'histoire. Cette façon de nous engager dans le texte et notre jugement interpellé par le narrateur, sont aussi un piège: car à partir du moment où nous nous permettons de faire part à la fiction du texte notre curiosité est piquée, et nous faisons partie de la narration qu'on le veuille ou non.

From my infancy I was noted for the docility and humanity of my disposition. My tenderness of heart was even so conspicuous as to make me the jest of my companions.(...) To those who have cherished an affection for a faithful and sagacious dog, I need hardly be at the trouble of explaining the nature or the intensity of the gratification thus derivable. There is something in the unselfish and self-sacrificing love of a brute, which goes directly to the heart of him who has had frequent occasion to test the paltry friendship and gossamer fidelity of mere Man.<sup>20</sup>

Non seulement sommes-nous engagés par cette technique, mais encore nous ne pouvons pas refuter les aveux d'un homme sur le point de mourir, il s'adresse aussi à l'intelligence du lecteur qui sait qu'un homme condamné à mort n'écrit pas pour s'amuser ou pour décevoir. Un condamné à mort souffre déjà de l'attente de son exécution, il sait qu'il lui reste très peu de temps pour annoncer au monde la réalité de son histoire. Il doit profiter du peu de temps dont il dispose s'il désire se justifier.

<sup>19</sup> Poe, E.A., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1969, p. 849.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 850.



Il écrit ici ses mémoires pour se soulager, pour se débarrasser du fardeau qui pèse sur lui, pour trouver des témoins qui pourront peut-être expliquer ce qu'il a subi. Le narrateur décrit ses sentiments en demandant au lecteur de juger de ce qu'il racontera, prévoyant plus tard dans sa narration les réactions de certains lettrés et demandant indirectement au lecteur de ne pas les mettre en ligne de compte, mais d'essayer de comprendre son horreur et sa panique. Il ne manque pas cependant de nous rappeler une ancienne légende qui peut-être expliquera les événements, en disant que c'est sa femme qui la lui rappelle. Rappelons que la même chose s'est déroulée dans le *Lokis* de Mérimée lorsque le comte a raconté au professeur la légende concernant le royaume des animaux dans la forêt. N'oublions pas que le personnage du comte lui-même nous rappelle le mythe du loup-garou. Le recours aux légendes n'est donc pas étranger au fantastique, voire c'est un sujet de prédilection du genre. Les légendes ont toujours été des moyens d'explication de la création, du cosmos et de tout ce que la raison ne pouvait pas expliquer à un moment où la science se formait encore. Le fantastique en y faisant allusion ou en reprenant les mêmes sujets nous rappelle les sentiments que l'humanité éprouvait face à des phénomènes *mystérieux*.. Le fantastique reproduit ces mêmes inquiétudes, il nous rappelle que malgré tout l'essor des sciences nous avons ces craintes au fond de nous-mêmes. Il nous force à essayer de trouver des explications pour des événements que seules les légendes (ou le surnaturel) pourraient expliquer, ou autrement qui, jusqu'à présent n'ont pas d'explication possible par la voie de la raison. Pierre Albouy dans son livre sur la mythologie écrit d'après Breton la phrase suivante:

C'est seulement à l'approche du fantastique, en ce point où la raison humaine perd son contrôle, qu'a toutes chances de se traduire l'émotion la plus profonde de l'être, émotion inapte à se projeter dans le cadre du monde réel et qui n'a d'autre issue, dans sa précipitation même, que de répondre à la sollicitation éternelle des symboles et des mythes.<sup>21</sup>

Cette citation explique peut-être la raison pour laquelle les mythes servent, la plupart du temps, en sujet ou en référence, comme toile de fond du genre fantastique. Ils nous renvoient aux temps de l'histoire humaine où tout le cosmos menaçait l'homme, où la science était encore ignorée et où les mythes étaient la seule assurance des hommes. Comme les mythes, la sagesse populaire aussi est à l'arrière-plan de la pensée des peuples et la conception populaire que la femme du narrateur du *Chat Noir* lui rappelle : les chats noirs sont tous des sorcières déguisées <sup>22</sup>, illustre cela. Nous détectons un autre piège dans ces quelques lignes et en même temps le narrateur laisse entendre que cela est, à la limite, vrai. Le lecteur est introduit à cette

<sup>21</sup> Albouy, Pierre, *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, Paris, librairie Armand Colin, 1969, p. 121.

<sup>22</sup> Cette conception nous rappelle le mythe populaire du chat noir en Egypte qui continue à avoir un impact même dans la société contemporaine. La superstition dit que le chat noir est le signe d'un mauvais présage, une mort, un accident ou une calamité quelconque que subira celui qui l'a vu.

superstition seulement pour accepter le reste de l'histoire, cette phrase le prévient de ce qu'il lira plus tard:

In speaking of [the cat's] intelligence, my wife, who at heart was not a little bit tinctured with superstition, made frequent allusion to the ancient popular notion, which regarded all black cats as witches in disguise. Not that she was ever serious upon this point- and I mention the matter at all for no better reason than that it happens, just now, to be remembered.<sup>23</sup>

Nous pouvons encore dire que le lecteur pourra prévoir qu'il se passera quelque chose qui a rapport à cette superstition, voire qui affirme cette superstition. La narration nous entraîne dans le chemin de cette superstition, et nous nous étonnons de ce qui atteint la personnalité du narrateur. Pourquoi a-t-il tellement changé? Il nous entraîne de plus en plus dans un univers où ce qui l'atteint est incompréhensible sauf par la voie de la *superstition*, sa narration crée le *je ne sais pas* dont nous parle Grivel.<sup>24</sup> Il y a également l'hésitation dont parle Todorov, nous sommes entre croire à la superstition car elle explique la raison du changement, ou accepter le changement et l'attribuer à l'abus de l'alcool sans trop se soucier de ce qui a transformé le narrateur en un être tout à fait différent. Le narrateur nous donne cette transformation en gradation augmentant ainsi le suspens du lecteur et affirmant ainsi une des caractéristiques du genre.

I grew, day by day, more moody, more irritable, more regardless of the feelings of others. I suffered myself to use intemperate language to my wife. At length, I even offered her personal violence.<sup>25</sup>

Plus loin, en évoquant un incident qui a eu lieu avec le chat et qui va dans le même sens de la gradation il dit:

The fury of a demon instantly possessed me. I knew myself no longer. My original soul seemed, at once, to take its flight from my body; and a more than fiendish malevolence, gin-nurtured, thrilled every fibre of my frame.(...)And then came, as if to my final and irrevocable overthrow, the spirit of PERVERSENESS.<sup>26</sup>

Le narrateur par le biais de ces phrases revient à sa première technique en s'adressant au lecteur. Il sollicite son jugement, voire sa complicité, le poussant à s'analyser lui-même tout en mettant en ligne de compte l'état où le narrateur se trouve. Il fait une généralisation que le lecteur, le vrai destinataire de cette narration, pourrait accepter ou refuser. En même temps quel que soit son choix ceci ne l'exemptera pas de sa responsabilité vis à vis de ce qu'il lit. Il incite le lecteur à se retourner vers lui-même, à questionner son système de valeurs et à revoir ses convictions pour faire un

<sup>23</sup> *op. cit.* note 19, p. 850.

<sup>24</sup> Grivel, Charles, "*Horreur et Terreur: Philosophie du Fantastique*" in Colloque de Cerisy, *La Littérature Fantastique*, Paris, Albin Michel, 1991. Dans cette article nous relevons cette citation "Un texte fantastique crée que *je ne sais pas*; un texte fantastique crée de la dualité- du "horla"- de l'autre- ignoré du dehors au dedans" p. 171.

<sup>25</sup> *op. cit.* note 19, p. 851.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 852.

jugement plus ou moins correct. Cette technique plonge le lecteur dans l'univers de la narration qui, en une sorte, dépend de lui et de ses croyances. La généralisation lancée par le narrateur pourrait aussi s'expliquer par la peur qu'il éprouve face à cette transformation qui, d'après lui, revient à la superstition ou plus exactement à la justesse de cette superstition. Le narrateur ne parvient pas à expliquer autrement ce qui l'a atteint, il exprime sa peur et sa honte face à ce qu'il a subi et qu'il a fait subir à autrui, mais le lecteur est-t-il d'accord, peut-il expliquer les malheurs relatés autrement?

Who has not, a hundred times, found himself committing a vile or a silly action, for no other reason than because he knows he should not? Have we not a perpetual inclinatin, in the teeth of our best judgment, to violate that which is Law , merely because we understand it to be such?<sup>27</sup>

Les événements continuent à être relatés de façon très subjective, le narrateur exprime son point de vue jusqu'au moment de la surprise finale où vraiment la peur qui s'empare de lui nous gagne aussi. Le cri, le miaulement du chat le jette dans une panique sans pareille car il voit sa destinée à partir du moment où il sera arrêté. Pourquoi la bête enterrée avec le corps n'a-t-elle pas fait de bruit avant? Pourquoi s'est-elle laissée enterrer quand elle pouvait fuir? Comment a-t-elle survécu quatre jours sans eau ni nourriture? A-t-elle vraiment poussé un cri terrible ou est-ce la peur du narrateur qui lui donne ce sentiment? La description du cri nous donne une vue claire dans les sentiments du narrateur qui, terrifié, annonce à la fin que le chat est la cause de toutes ses misères. Nous choisissons cette citation dont l'importance justifie la longueur:

No sooner had the reverbation of my blows sunk into silence, than I was answered by a voice from the tomb!- by a cry, at first muffled and broken, like the sobbing of a child, and then quickly swelling into one long, loud and continuous scream, utterly anomalous and inhuman-a how!- a wailing shriek, half of horror and half of triumph, such as might have arisen only out of hell, conjointly from the throats of the damned in their agony and of the demons that exult in the damnation(...) Upon [the corpse's] head, with red extended mouth and solitary eye of fore, sat the hideous beast whose craft had seduced me into murder, and whose informing voice had consigned me to the hangman.<sup>28</sup>

Avec cette fin tragique le narrateur reconnaît que c'est le chat qui a causé tous ses malheurs, il le qualifie de bête hideuse, l'accuse d'avoir en quelque sorte manipulé sa vie. Cette narration est un bon exemple des pièges tendus par le genre fantastique à ses lecteurs par l'intermédiaire d'un narrateur qui raconte son histoire, suscitant à plusieurs intervalles le jugement subjectif des lecteurs, et essayant de les poser à sa place pour leur donner le même sentiment d'insécurité et de suspense qui s'empare de lui. Le narrateur de ce type est abordé par Joël Malrieu qui écrit:

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 852.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 858-859.

Le narrateur, c'est celui qui sait déjà (...) Il sait que le caractère incroyable de son histoire l'empêchera en effet d'être crue (...) Il s'adresse à lui-même les objections qu'il ressent chez les autres. (...) Plus encore, loin de prétendre à l'appréhension d'une vérité objective, le narrateur affirme sa propre subjectivité.<sup>29</sup>

Malrieu éclaircit ce que nous avons déjà dit du narrateur qui essaye de manipuler le narrataire. Il nous montre que l'énonciateur du fantastique comprend le caractère mystérieux de son récit. C'est pourquoi il est doublement manipulateur. Il prévoit les réactions de ses destinataires et essaye de les conformer à son récit, soit en acceptant leur existence, soit en les contestant, soit en les opposant à sa narration.

Nous avons examiné dans les quelques pages précédentes les différents genres de narrateurs tout en soutenant l'idée que le narrateur est le personnage essentiel dans le fantastique. Toute l'histoire et tout l'effet de suspense dépend de sa façon de rapporter les faits. Les personnages ne sont que des acteurs dans sa narration et leur seul rôle c'est de soutenir sa théorie par leurs actes mêmes. Le narrateur n'est pas moins important dans les autres genres, mais la vacuité des autres personnages -héros ou comparses- lui donne une double importance dans les textes de ce genre. Qu'il soit narrateur extérieur à la narration, narrateur héros ou narrateur témoin, il manipule son texte et ses lecteurs. Le genre fantastique étant un genre qui vit de mots — comme d'ailleurs tout les textes écrits — et qui emploie ces mots pour créer l'effet désiré, il ne peut pas se passer d'un narrateur capable de réaliser le but du genre.

#### b. *Le(s) héros:*

Dans les textes fantastiques il est très difficile de déterminer le(s) héros, car en réalité il s'agit moins des personnages que du phénomène, moins des héros que de ce qui se passe autour d'eux. Cette caractéristique appartient moins au genre fantastique qu'elle n'appartient à l'art de la nouvelle en général. Daniel Grojnowski dans son livre sur la nouvelle écrit comme conclusion de sa recherche sur les personnages de ce genre littéraire que,

Dans sa conception la plus moderne, la nouvelle enregistre le moindre événement auquel le personnage est étroitement associé, au point de se confondre avec lui. Il est alors réduit à la fonction de "personne" grammaticale, simple support de l'action, pur réceptacle de ce qui advient (...). La nouvelle use alors du personnage comme d'un simple agent: utilité, symbole, signe ou simple voix narrative.<sup>30</sup>

Comme nous le voyons, cette citation est applicable, suivant le critique, à tout l'art de la nouvelle et par suite au fantastique car nous avons remarqué que le fantastique

<sup>29</sup> Malrieu, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 137.

<sup>30</sup> Grojnowski, Daniel, *Lire la Nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p. 112.

dans sa plus grande partie est écrit en nouvelles. Le pourquoi de cette hypothèse sera exploré plus tard dans notre recherche.

La définition du terme héros dans *Le Petit Robert* est comme suit:

Personnage principal d'une oeuvre littéraire, dramatique, cinématographique.<sup>31</sup>

Dans le cas du fantastique, il est difficile de faire cette précision. Elle n'est pas aussi évidente, car tous les personnages, qu'ils soient importants ou non, contribuent à un seul but, celui de prendre au piège le lecteur, de le leurrer pour qu'il soit entraîné dans l'incertitude. Au début de notre étude nous avons pensé à une catégorie pour les comparses, mais nous avons découvert au fur et à mesure que nous avons approfondi nos lectures que tous les personnages étaient vraiment des comparses sur la scène du fantastique. Malrieu écrit dans son étude du fantastique:

[Le personnage fantastique]: c'est un homme comme tout le monde; il est bien loin a priori d'avoir l'étoffe d'un héros. Il est même singulièrement vide (...) Dans le récit fantastique, le personnage est aussi peu marquant que le phénomène est imposant.<sup>32</sup>

Cette vacuité du personnage est aussi dûe, à notre avis, à la longueur limitée des textes fantastiques: dans un texte assez court, marqué par la rapidité, l'auteur ne peut pas s'arrêter sur la description détaillée des personnages, risquant ainsi de perdre l'effet de suspens qui est un des traits caractéristiques du genre. Il ne décrit un trait que s'il contribue à un des pièges qu'il sous-tend au lecteur. L'exemple en est dans *Lokis* quand il décrit le physique du comte:

Il avait le front haut et bien développé quoique un peu étroit. Ses traits étaient d'une grande régularité(...) Son regard était perçant.<sup>33</sup>

Plus tard le narrateur nous fait une autre petite description qui, elle aussi, contribue à l'image qu'il désire donner:

...mais quand je considérais la taille élevée, la carrure herculéenne de mon compagnon, ses bras nerveux couverts d'un noir duvet, je ne pouvais m'empêcher de reconnaître qu'il était parfaitement en état de m'étrangler avec ses mains...<sup>34</sup>

Cette description éparpillée dans le texte renforce le piège tendu par l'auteur qui désire convaincre le lecteur de la vérité fantastique suivante, que le comte est moitié ours moitié homme.

*Le Chat Noir* contient lui aussi des description du personnage qui a subi l'événement fantastique et ceci pour montrer la transformation qu'il a subie après le chat. Il décrit sa personnalité "avant" puis "après" avoir apprivoisé le chat. Il décrit le chat et la mutilation qu'il lui a fait souffrir simplement pour créer la confusion dans l'esprit du

<sup>31</sup> *op. cit. note 1*, p. 838.

<sup>32</sup> *op. cit. note 29*, pp. 53-54.

<sup>33</sup> *op. cit. note 19*, p. 1058.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 1078.

lecteur, ainsi que pour lui faire voir l'état qu'il a atteint. Le héros, est-ce le narrateur ou le chat? Cette question nous a semblé impossible à résoudre, simplement elle soutient notre point de vue que le héros est le phénomène et non le personnage.

Le texte de Yourcenar, *Comment Wang-Fô fut sauvé*, nous présente le même problème. S'agit-il du peintre, de son disciple, de l'Empereur ou bien des peintures? Qui est le héros? S'agit-il vraiment de l'histoire de Wang-Fô ou bien de la manière fantastique dont-il est sauvé par les peintures?

Dans le *Horla* de Maupassant, s'agit-il du narrateur qui voit les apparitions d'un être surnaturel, de l'être lui-même, ou bien de la peur du narrateur? Qui est le héros? Est-ce le narrateur ou l'être? Qu'est-ce qui importe le plus, l'incendie de la maison ou la peur de ne pas avoir tué le horla?

En lisant *La Cafetière* de Gautier nous découvrons que ce qui compte vraiment c'est la vision du héros non sa personnalité, l'expérience qu'il a faite de danser avec une jeune fille réssuscitant d'un tableau plus que les détails des personnages en général. La surprise de découvrir qu'il a peint en détail la sœur de son hôte, décédée à la suite d'un bal, jette le doute sur ce que le personnage pense avoir vécu, vu et ressenti.

Une idée sur le rôle de la femme dans le fantastique, nous a semblé intéressante. Le critique Joël Malrieu écrit:

la femme n'est que bien rarement confrontée au phénomène. Son rôle n'est la plupart du temps que subalterne: rôle de victime passive, principalement (...) Lorsque, par exception, c'est elle qui se trouve en situation de personnage directement confronté au phénomène, elle se révèle être déjà phénomène elle-même. (...) Dans le fantastique, même lorsqu'elle est en situation de personnage, la femme est fondamentalement autre.<sup>35</sup>

Cette remarque, pensons-nous, est vraie dans la limite de toutes nos lectures du genre; et si nous essayons de l'appliquer aux nouvelles que nous sommes en train d'étudier nous aboutirons à la même conclusion. Mademoiselle Ioulka, dans *Lokis* de Mérimée, malgré son caractère frivole, que nous pouvons déceler lors de la soirée qu'elle a passée avec le comte Szémioth et le professeur Wittembach, est victime de l'homme-ours. Elle subit les conséquences du phénomène fantastique. Nous retrouvons cela dans la nouvelle de Yourcenar: la femme de Ling meurt après l'introduction du peintre dans leur vie, comme si les tableaux que Wang-Fô a fait de la jeune épouse lui avaient dérobé la vie. La statue de *La Vénus d'Ille* de Mérimée se révèle être le phénomène, comme nous le dit la citation précédente en parlant de femme phénomène. Dans *La Cafetière* elle est déjà morte mais elle s'avive pour reproduire la même raison de sa mort. *Le Chat Noir* nous donne un autre exemple de

---

<sup>35</sup> *op. cit.* note 29, p. 59.

femme victime dans le personnage de la femme du narrateur, massacrée par le dernier pour avoir essayé de sauver le chat. *Le Portrait Ovalé* de Poe nous donne encore un exemple de femme qui meurt après avoir été peinte. Dans *Vision de Charles XI* de Mérimée, la vision se passe dans la salle où se trouve le portrait de la reine morte qui semble donner la vision à son mari. Les exemples de femmes victimes ou “phénomènes” abondent dans le genre fantastique, ce qui nous permet une généralisation approximative.

Un autre point dans l'étude du même critique nous a semblé très intéressante, elle concerne les enfants. Il annonce que les enfants se prêtent mal aux rôles de personnages fantastiques, et ceci car ils ont, de par leur nature-même, une imagination subtile pour laquelle tout élément surnaturel pourrait ne paraître que normal. Evidemment lorsque nous y pensons, nous voyons que les limites entre le merveilleux et le réel sont presque inexistantes pour les enfants. La confusion entre réel et irréel est très plausible et acceptable pour un enfant; et ceci ne coïncide pas avec le fantastique qui désire insérer l'impossible dans le vécu. Le fantastique s'inscrit dans le cadre du réel mais seulement pour le contester. Il confronte l'homme à ses convictions pour les remettre en question. Il déclenche un débat intrinsèque dans notre système de valeurs, mais ces valeurs ne sont pas encore formulées chez les enfants. Nous sommes d'accord avec cette observation car, si nous admettons que le fantastique perturbe les convictions des lecteurs, les enfants ne seront pas de bons médiums pour le faire.

Après ce panorama de quelques nouvelles fantastiques, nous pouvons conclure sur ce point de notre étude que le personnage n'a pas l'importance de l'événement, car dans le genre de la nouvelle — caractérisé par la brièveté — l'auteur ne peut pas s'attarder sur les détails des personnages de peur de perdre l'effet de suspense ou de ruiner la surprise fantastique avec trop de descriptions. Nous pensons aussi que le personnage qui compte vraiment c'est le narrateur car, d'un côté, il est le complice du lecteur et de l'autre côté, il organise la narration suivant l'effet qu'il désire créer.

## **Chapitre 3**

### **La Structure de la Narration**

### **Le Dénouement des Nouvelles**



## La structure de la narration

Sous le titre que nous avons donné à ce point de notre étude nous nous proposons d'examiner l'organisation de la narration, en d'autres termes l'ordre que suivent les événements ou plus exactement l'ordre dans lequel ils sont relatés par le narrateur, qui pour nous est le vrai actant dans ce genre.

Pour aborder ce concept nous devons définir autant que possible le terme "narration"; tâche que plusieurs critiques et narratologues ont essayé d'accomplir. Bien que nous ne puissions pas les mentionner tous nous ferons un panorama des différentes définitions d'où nous dégagerons la nôtre qui servira plus tard dans notre étude du fantastique. Notre première définition est prise dans *le Robert*

Exposé écrit et détaillé d'une suite de faits, dans une forme littéraire.<sup>1</sup>

Cette définition nous donne les grandes lignes de la narration, sans pour autant nous guider dans les détails nécessaires à l'accomplissement de notre but. Cette raison nous a poussé à aller plus loin et consulter des écrits narratologiques où nous avons trouvé plusieurs définitions qui nous serviront comme points de repère. La première est de Mieke Bal qui donne une définition très claire de la narration.

1.1. Un texte narratif est un texte dans lequel une instance raconte un récit.

1.3. Cette activité d'énonciation est la narration.<sup>2</sup>

Jaap Lindvelt écrit:

La narration, c'est l'acte narratif producteur du récit et, par extension, l'ensemble de la situation fictive dans laquelle il prend place, impliquant le narrateur et son narrataire.<sup>3</sup>

Dans cette définition nous pouvons déceler que le chercheur établit la différence entre la narration et le récit: la narration étant l'acte de raconter une histoire alors que le récit étant l'histoire racontée elle-même. Cette distinction, bien que très importante pour une étude narratologique, a peu de valeur pour notre étude qui se propose d'être poétique en premier lieu. Genette appelle la narration "instance productrice du discours narratif" dont l'analyse nous donnera des situations narratives, ou plus simplement des moments de la narration, qu'il décrit comme suit:

La situation narrative, comme tout autre, est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description ne peut se distinguer qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Le Petit Robert*, Paris, S.N.L., 1970, p. 1137.

<sup>2</sup> Bal, Mieke, *Narratologie "les instances du récit"*, Paris, éditions Klincksieck, 1977, p. 4.

<sup>3</sup> Lindvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative "le point de vue"*, Paris, Librairie José corti, 1981, p. 31.

<sup>4</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 227.

Cette définition nous donne les composantes de la narration, à savoir la relation entre les acteurs et le narrateur, entre les différents narrateurs dans une même oeuvre, le temps de la narration, le temps de l'histoire elle-même et le lieu où elle s'est déroulée. Nous avons déjà fait l'analyse de certaines composantes: le narrateur, le lieu et les acteurs et nous ferons l'analyse du reste au fur et à mesure que nous avancerons dans notre étude. De toutes ces définitions nous concluons que la narration c'est l'acte de raconter, de rapporter certains faits, certains événements, certaines histoires qui ont eu lieu à un moment donné, dans un lieu donné. L'organisation de ces faits dépend du narrateur.

Des éléments précédents nous voulons mettre l'accent sur le temps, élément assez complexe car il y a plusieurs perspectives qui se présentent en l'analysant, mais nous n'en choisisons qu'une seule qui nous semble utile à notre étude. Hans Meyerhoff nous présente la perspective phénoménologique du temps. Il distingue le temps scientifique, calculé par heures, minutes et secondes suivant un certain ordre, du temps subjectif influencé par notre expérience vécue. Il écrit aussi que le temps dans notre mémoire ne suit aucun ordre, il est fait d'association entre divers événements sans suivre l'ordre de leur déroulement. Bien que nous puissions revivre les mêmes moments dans notre mémoire, le temps dans sa vérité scientifique est irréversible.

Measurement, or the metric of time, involves comparatively simple considerations. We all know that our own experiences are a poor basis for measuring time objectively. Now it goes fast, now it goes slowly.<sup>5</sup>

Cette perspective met l'accent sur le temps suivant l'expérience de l'homme, même quand il s'agit de littérature l'importance est accordée à la structure circulaire du temps, donc à la philosophie. Ceci nous éloigne de notre but qui est d'examiner le temps comme une composante de la narration. Pour ce faire, la citation suivante prise chez Genette, que lui même tient de Christian Metz, nous a semblée importante car elle relève de notre perspective:

le récit est une séquence deux fois temporelle (...): il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possible toutes les distortions temporelles (...); plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre.<sup>6</sup>

Nous nous proposons d'examiner les relations entre ces deux genres de temps, le temps des événements et le temps de la narration, tout en étudiant l'organisation de la narration. La question du temps est importante car il est difficile de raconter un

<sup>5</sup> Meyerhoff, Hans, *Time in literature*, U.S.A., University of California Press, Bekerly and Los Angeles, 1955, p. 12.

<sup>6</sup> Christain Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, p. 27, in Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 82.

histoire quelconque sans la situer dans le temps au moins par rapport à l'instance narrative. Genette écrit:

Par une dissymétrie dont les raisons profondes nous échappent, mais qui est inscrite dans les structures même de la langue (...) je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif.<sup>7</sup>

Le temps est donc d'une importance indéniable pour la narration, bien que nous ne soyons pas d'accord avec Genette quand il parle du lieu. Il dit que le lieu en général est de peu d'importance, il est même possible de ne pas le préciser, ce qui n'est pas le cas pour le temps. Ceci ne peut pas s'appliquer aux nouvelles fantastiques par exemple car le lieu a toujours un impact sur les personnages et sur la narration. Les lieux clos où le fantastique surgit comme dans la *Vision de Charles XI*<sup>8</sup> de Mérimée ont une grande signification. Dans cette nouvelle le roi Charles rentre dans une galerie du palais où il ne pénètre pas fréquemment. Dans cette salle il aura une vision de ce qui se passera après son règne. De cette vision, il gardera une tache de sang sur sa pantoufle. Dans cette nouvelle, la salle où se déroule la vision cloître le roi avec le phénomène augmentant ainsi la tension dramatique et le suspense. Les lieux ouverts ne sont pas moins effrayants comme dans la nouvelle intitulée *La Nuit*<sup>9</sup> de Guy de Maupassant. Dans cette nouvelle, le narrateur, grand admirateur de la nuit se promène toutes les nuits dans les rues de Paris, jusqu'au jour où il se perd dans la nuit. Le temps s'arrête, les rues et les maisons deviennent désertes et lui, descend à la Seine sans avoir la force de remonter. Peut-être serait-ce le cas dans certains romans que le temps est plus important que le lieu, mais à l'intérieur de la narration fantastique un château, une chambre ou même un lit sont des indications de lieu indispensables à la narration.

Genette examine l'organisation de la narration, dégageant quatre techniques, ou types comme il les appelle: la narration ultérieure où le narrateur raconte une histoire au passé, la narration antérieure qui est le récit prédictif généralement au futur, la narration simultanée où l'action se déroule au même moment de la narration et enfin la narration intercalée qui est le type le plus complexe car il s'agit d'une narration à plusieurs instances, où la narration et l'histoire peuvent s'enchevêtrer au point de rendre la distinction entre les deux très difficile et où l'une peut réagir sur l'autre. De ces quatre types de narration le plus fréquent dans la littérature fantastique c'est le

---

<sup>7</sup> *op. cit.* note 4, p. 228.

<sup>8</sup> Mérimée, Prosper, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

<sup>9</sup> Maupassant, Guy de, *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

premier. Dans le texte de Yourcenar, *Comment Wang-Fô fut sauvé*,<sup>10</sup> le narrateur raconte une histoire au passé et lorsque l'empereur prend la parole il raconte aussi dans le passé. Le *Chat Noir*<sup>11</sup> de Poe raconte les mémoires d'un homme sur le point d'être exécuté. Celui de Mérimée, *Lokis*,<sup>12</sup> le Professeur lit ses mémoires. La *Vénus d'Ille*<sup>13</sup> est également racontée dans le passé qui laisse entendre que c'est une narration ultérieure suivant la terminologie de Genette. L'organisation de la narration dans le récit fantastique ou l'agencement des épisodes dans les écrits fantastiques feront l'objet de cette tranche de notre étude, en mettant en considération les trois techniques générales de Goldenstein<sup>14</sup>, L'enchaînement, L'enchâssement et l'entrelacement.

La première technique est celle d'enchaîner les événements selon un ordre 1, 2, 3; la seconde est lorsqu'un récit s'insère dans la trame d'un récit principal 1, 2, 1; la dernière est lorsque les épisodes se suivent selon un ordre 1, 2, 3, 1... ou jouent dans des cas plus complexes des relations que tissent les diverses histoires entre-elles. Notons aussi que plusieurs techniques peuvent s'enchevêtrer dans une même narration.

Comment est organisé le texte de Yourcenar du point de vue de la narration? Comment s'appliquent ces théories de l'organisation de la narration?

Dès la deuxième page de la narration nous voyons un entrelacement. La narration ne suit pas un ordre 1, 2, 3 mais 1, 2, 1, 3, 1. Comment pouvons nous expliquer cela ? Disons que 1 est le moment où commence la narration, lorsque le narrateur dit "*Le vieux peintre Wang-Fô et son disciple Ling erraient le long des routes du royaume de Han*" (p.11) Nous avons appelé ce moment 1 car c'est le point de commencement de la narration. Le narrateur fera un retour en arrière pour raconter comment les deux personnages se sont rencontrés et nous appellerons donc ceci l'épisode 2. Ensuite la narration de l'épisode 2 (la vie de Ling avant de rencontrer le peintre, leur rencontre puis le rattachement de Ling à son maître) se continue jusqu'à rejoindre le moment de 1 où ils marchaient le long des routes du royaume et se poursuit jusqu'au moment où ils sont conduits au château. Dans le château, l'Empereur introduira un autre retour en arrière en racontant son enfance entre les tableaux du peintre qui sera l'épisode 3 de notre narration. Il faut noter que contrairement à la vie de Ling qui est relatée par le narrateur celle de l'Empereur est relatée par lui-même, par le

<sup>10</sup> Yourcenar, M., *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, 1963

<sup>11</sup> Poe, Edgar Allan, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Cambridge, Belknap Press Of Harvard University Press, 1969.

<sup>12</sup> *op. cit.* note 8.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Goldenstein, J.-P., *Pour lire le Roman*, Bruxelles, éditions de Boeck, 1980.

personnage. Ce procédé représente la technique de l'enchâssement, en d'autre terme de la mise en abyme ou ce que Genette appelle le récit métadiégétique. Il faut signaler que la mise en abyme peut jouer des rôles différents. Le récit dans le récit peut éclaircir le lecteur sur les raisons qui ont conduit à la situation présente, il peut simplement être associé thématiquement au sujet de la narration sans avoir de valeur dans l'histoire elle-même. Il peut encore simplement exister pour maintenir l'acte de la narration. L'exemple de ce dernier type est les textes des *Mille et Une Nuits*,<sup>15</sup> où l'acte de la narration donnait la vie à l'héroïne. Pour le fantastique, la fonction la plus récurrente sera la première mais employée pour augmenter la confusion du lecteur, en faisant allusion à des légendes ou en rapportant un événement inquiétant. Son rôle, à notre avis, est perturbateur plutôt qu'explicatif.

Dans le texte de Yourcenar l'histoire de l'enfance de l'Empereur nous est relatée par lui-même pour expliquer l'action, mais en même temps nous nous demandons si vraiment c'est une raison pour exécuter un artiste. Le récit enchâssé laisse entendre une étrangeté en lui-même caractéristique du genre. La façon dont il a mené son enfance, son éducation et sa solitude semblent étranges. L'Empereur arrête Wang-Fô pour une raison qui fait partie de son enfance et le récit enchâssé nous l'explique en éveillant en nous un sentiment d'incroyance et de doute.

- Tu me demandes ce que tu m'as fait, vieux Wang-Fô? reprit l'Empereur (...). Je vais te le dire. Mais, (...) je dois te promener le long des corridors de ma mémoire.<sup>16</sup>

Après ce monologue de l'Empereur nous revenons à l'épisode 1, au moment de la narration pour assister au dénouement fantastique de l'histoire. L'Empereur ordonne au peintre de terminer une dernière peinture et à partir de l'instant où Wang-Fô utilise son pinceau les niveaux narratifs se confondent. Nous nous demandons dans quel univers nous sommes? Le narrateur s'est-il trompé? Est-il conscient de ce qu'il raconte? Comment est-ce que le peintre s'est sauvé? D'où est-ce que Ling a pu ressusciter? La narration nous laisse à ce point sans explication par récit enchâssé ou autre, sans un narrateur qui donne son point de vue pour nous guider, sans un épisode qui suit celui que nous voyons. Elle s'arrête là dans toute la force du fantastique, nous laissant en peine d'explication.

.....et le peintre Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer.<sup>17</sup>

Nous nous arrêterons maintenant sur le temps comme étant une composante essentielle de la narration pour voir l'effet qu'il produit sur le lecteur du fantastique. Il est exprimé par l'emploi de certains temps verbaux. Notons que notre but n'est pas

<sup>15</sup> Galland, Antoine, *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Gallimard, 1983.

<sup>16</sup> *op. cit.* note 10, pp. 22-23.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 25.

d'examiner le temps de point de vue philosophique ou phénoménologique. Ce n'est pas le temps qui s'allonge ou qui court selon notre état d'âme; ce n'est pas le temps irréversible que nous regretons; ce n'est pas le temps qui est un ensemble d'instantanés marqués par leur importance; ce n'est pas le temps qui suit un flot continu. C'est le temps du récit et le temps de la narration, le temps où se déroule l'histoire qui nous est relatée et le temps où le narrateur nous la relate.

L'instance narrative dès le début de la nouvelle de Yourcenar s'annonce éloignée de l'histoire et ceci par l'emploi du passé simple dans le titre-même: *Comment Wang-Fô fut sauvé*. Ensuite viennent des imparfaits qui nous décrivent la toile de fond de notre histoire "erraient, avançaient, s'arrêtaient...". Lorsque le narrateur retourne à l'enfance de Ling il sort de l'imparfait souvent pour nous donner un plus que parfait ou un passé simple pour mettre l'accent sur certains faits importants. Donc, la narration choisit les temps passés -passé simple, imparfait, ou plus que parfait pour relater l'histoire; ces temps augmentent l'effet d'une distanciation par rapport à l'histoire. Nous avons l'impression que cette histoire s'est déroulée il y a longtemps par rapport au moment de la narration, mais aussi par rapport au narrateur. L'emploi de ces temps soutient l'effet d'objectivité (fausse objectivité) que désire produire le narrateur, dont nous avons parlé auparavant. Les temps verbaux commencent à changer dès que nous atteignons l'épisode où Wang-Fô entretient une conversation avec l'Empereur dans son château. Le passé simple et l'imparfait sont remplacés par le présent et le passé composé. Ce changement rend la conversation plus vivante et nous inclut davantage comme si nous voyions ce qui se passait devant nos yeux. Mais, lorsque l'Empereur prend la parole pour nous raconter son enfance, il revient à l'emploi du plus que parfait et de l'imparfait avec le passé composé. La différence entre les deux narrations est claire si nous observons les temps verbaux. Tandis que le narrateur absent emploie tout le temps l'imparfait, le plus que parfait et le prétérit, le narrateur présent dans le texte marque sa présence par l'emploi du passé composé au lieu du passé simple. Le passé composé que l'Empereur utilise nous donne l'impression que le contenu de sa narration est encore vivant dans sa mémoire, il continue à en souffrir et ce que Wang-Fô est censé subir est le résultat direct de son histoire.

Nous avons remarqué un mouvement intéressant dans la narration de l'Empereur: il a commencé sa narration au plus que parfait avec l'imparfait et ceci est très plausible car il parle de son enfance, donc d'un temps plus ou moins éloigné par rapport au moment de sa narration.

Mon père avait rassemblé une collection de tes peintures dans la chambre la plus secrète du palais.<sup>18</sup>

Allant plus loin dans son histoire, l'Empereur commence à s'approcher du moment où il parle au peintre. Les passés composés et même le présent le marquent:

...et que les jeunes guerriers à la taille mince qui veillent dans les forteresses (...). À seize ans, j'ai vu se rouvrir les portes (...): je suis monté sur la terrasse (...). J'ai commandé ma litière (...).<sup>19</sup>

Enfin l'Empereur mène sa narration jusqu'au moment de la parole, il la mène au moment où il parle au peintre. Là c'est le présent qui le marque.

le royaume de Han n'est pas le plus beau des royaumes, et je ne suis pas l'Empereur. Le seul royaume sur lequel il vaille la peine de régner est celui où tu pénètres.....<sup>20</sup>

Il retourne au moment de la parole en annonçant au peintre la sentence qu'il avait décidée il y a longtemps, celle de lui couper les mains. Le récit ininterrompu de l'Empereur, qui est un récit métadiégétique suivant la terminologie de Genette ressemble dans son mouvement à une vague. Il commence et se termine au même point: le narrateur fait un retour en arrière dans sa mémoire allant du plus loin au plus récent et se terminant au moment de la parole. C'est le mouvement de la vague qui s'élevant très haut, vient se casser sur la surface de la mer d'où elle est sortie.

Le reste de la narration de l'histoire se distingue de l'histoire elle-même par l'emploi du passé simple et de l'imparfait pour la première et le passé composé et le présent pour la seconde. Nous oscillons entre l'emploi des différents temps ce qui pourrait créer la confusion. La conversation entre Ling et son maître est au présent par opposition à un prétérit marquant toutes leurs actions. Dans quel temps sommes-nous? Est-ce celui de la narration, lointain et détaché de l'histoire. Ou bien nous sommes dans le temps de l'histoire où Ling et son maître se parlent. Que se passe-t-il avec l'Empereur et ses sujets, serait-ce un rêve que fait le vieux peintre? Serait-ce une imagination de l'Empereur? Aurions-nous confondus les deux temps? Y-aurait-il un autre temps, une autre histoire que nous ignorons? La décision est ardue car elle relève de tout l'art du fantastique. Le fantastique possède cette propriété de rendre le lecteur naïf inquiet mais aussi de jeter le doute dans le coeur du lecteur sceptique. Il les mène l'un et l'autre à revoir leurs convictions, ce qui les satisfaisait avant ne le sera plus. Ils doivent se poser d'un côté ou de l'autre de cette lecture. La confusion entre les temps verbaux augmente le sentiment d'inquiétude et éloigne la résignation. Les temps verbaux avec la perplexité qu'ils introduisent participent aux pièges du genre que nous examinerons dans d'autres nouvelles aussi.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 24.

## Le dénouement des nouvelles fantastiques:

### a. Existe-t-il un élément commun dans le dénouement des nouvelles fantastiques?

La réponse à cette question fait appel à toutes nos lectures du fantastique. Nous pensons que le dénouement des nouvelles fantastiques intervient toujours au moment le plus critique de l'histoire. Les textes ne s'attardent pas sur l'explication du phénomène ou de l'événement fantastique. Le but c'est d'ébranler l'équilibre du lecteur, de le mettre face à des questions irrésolues et de lui donner l'occasion de former l'opinion qui lui semble la plus convenable. Le texte alors se termine au moment où une explication est nécessaire mais sans la donner. Certains critiques comme Veronique et Jean Ehram dans leur livre *La Littérature fantastique en France* <sup>21</sup> retrouvent quatre compositions dans les récits fantastiques: La composition en gradation où le récit se termine au point culminant de l'histoire et ils donnent l'exemple de *La Vénus D'Ille* <sup>22</sup> de Mérimée; la composition en accent circonflexe où l'événement fantastique prend lieu au milieu de l'histoire suivi de quelques explications possibles l'exemple en est *Inès de Las Sierra* <sup>23</sup> de Nodier; la composition en ligne brisée où le fantastique frappe à intervalles plus ou moins réguliers tel *Le Horla* <sup>24</sup> de Maupassant et enfin la composition en emboîtement où nous avons la formule du récit dans le récit comme *La Peur* <sup>25</sup> de Maupassant.

Nous allons procéder par élimination car nous pensons que de toutes ces compositions celle en gradation est la plus fréquente. Nous oserons même dire qu'à notre avis, elle est la seule dans le genre fantastique. Les trois premières de ces compositions sont liées au moment où intervient le fantastique alors que la quatrième se rapporte à la structure de la narration comme nous l'avons déjà étudiée au cours de ce chapitre. La composition en emboîtement ne se rapporte donc pas au dénouement ou au moment de l'intervention du fantastique, mais plutôt à l'organisation du texte ce qui n'est pas notre but ici. Elle est donc la première à exclure de ce volet de notre recherche.

La composition en accent circonflexe est aussi contestable de par l'exemple même donné par les deux critiques. Voici un résumé de la nouvelle pour prouver notre

<sup>21</sup> Ehram, Veronique et Jean, *La littérature Fantastique en France*, Paris, Hatier, éd. Profil formation /français, 1985.

<sup>22</sup> *op. cit.* note 8.

<sup>23</sup> Nodier, Charles, *Smarra, Tribly et autres contes*, Paris, Garnier Flammarion, 1980.

<sup>24</sup> *op. cit.* note 9.

<sup>25</sup> *Ibid.*



point de vue. Trois officiers se trouvent obligés de passer la veille de Noël dans un château réputé parmi les villageois pour être le lieu où se rencontrent des revenants à ce moment de l'année. Ils passent la nuit et font l'expérience d'une "apparition": ils voient Inès de Las Sierra qui mange avec eux, danse devant eux et chante parmi eux. Sergy, un des trois officiers, tombe amoureux d'elle. Le texte nous apprend qu'elle est de la descendance de la famille des propriétaires du château et quelle a été poignardée par son amant. Sergy meurt peu après au cours d'une bataille toujours amoureux du "fantôme" d'Inès. Le temps passe et le narrateur est invité au mariage d'un ami dans le même pays. Il s'y rend et son ami lui raconte en détail l'histoire d'Inès à la suite d'un concert où elle chantait. Dupée par un Mexican, Inès se laisse dépouiller de ses biens par cet homme à deux reprises, seulement la seconde fois il la poignarde avant de la quitter. Sauvée par les soins de ses médecins elle va se réfugier de ses tristesses et de sa folie au château de sa famille. C'est là qu'elle fait la rencontre de nos trois officiers qui eux, la prennent pour une apparition. Cette fin de la narration nous ramène à notre narrateur originel qui énonce son point de vue sur les apparitions et la vérité de leur existence:

Si les apparitions sont un mensonge, il faut convenir qu'il n'y a point de vérité plus accréditée que cette erreur. Tous les siècles, toutes les nations, toutes les histoires en rendent témoignage; et sur quoi faites vous reposer la notion de ce qu'on appelle la vérité, si ce n'est sur le témoignage des histoires, des nations, des siècles?<sup>26</sup>

La nouvelle de Nodier ne pourra s'inscrire dans le genre que par l'idée du doute qui enveloppe les apparitions et leur véridicité à la fin du texte. Il est vrai que l'inquiétude et le mystère envoûtent ce texte comme tous les textes fantastiques mais l'explication rationnelle donnée par le narrateur intradiégétique éclaircit le lecteur sur ce qu'il ne comprenait pas. L'atmosphère du mystère créée par une certaine légende locale est dissipée à la suite de la narration de l'histoire de cette cantatrice sans pareille. Cette histoire est un peu "étrange" mais nous nous empêcherons de la mettre sous la rubrique du fantastique. Si nous nous abstenons de la considérer comme faisant partie des écrits fantastiques, nous ne pouvons pas accepter la théorie que les critiques nous donnent sur la composition en accent circonflexe. Le lecteur bien que pris au piège du suspens se trouve rassuré par l'explication rationnelle que donne le narrateur intradiégétique. La composition en accent circonflexe à notre avis ne joue pas dans l'intérêt du fantastique car l'allongement après l'incident étrange devra toujours inclure des explications ou des monologues internes qui risqueront de ruiner le suspens et l'effet de la surprise finale. Nous pensons alors que cette construction ne convient pas au fantastique et ne s'accorde pas avec la confusion qu'il désire créer.

---

<sup>26</sup> *op. cit.* note 22, p. 503.

*Le Horla* de Maupassant nous est donné dans le livre *La Littérature Fantastique en France* <sup>27</sup> comme exemple de la composition en ligne brisée où le surnaturel frappe à intervalles plus ou moins réguliers. Nous avons encore une réserve sur ce point. Nous pensons que la surprise fantastique n'est pas dans la narration de ce monsieur fou, qui de toute façon se trouve dans une maison de santé. Le surprise est dans l'expansion de ce phénomène et surtout dans le doute qui s'empare du médecin chargé du soin de ce malade. Au cours de notre lecture du *Horla* nous écoutons l'histoire et les paroles d'un fou qui a demandé lui-même d'être cloîtré dans cet asile. Nous pourrions penser que sa folie augmente à chaque fois que son lait et son eau disparaissent. Nous pourrions croire qu'il a une imagination fertile qui lui permet d'inventer des incidents "invraisemblables". L'accumulation des faits nous fait atteindre le moment critique où surgit l'effet du fantastique, où une décision est nécessaire, où une explication de cette épidémie de folie pareille à celle de cet homme est impossible. Le lecteur est aussi surpris par la dernière phrase du texte qui rend la décision plus critique:

Le docteur Marrande se leva et murmura: "Moi non plus. Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux..., ou si...si notre successeur est réellement arrivé".<sup>28</sup>

Cette composition est en gradation aussi parce que les apparitions se font de plus en plus fréquentes et de plus en plus claires. La surprise n'est pas ce que raconte le narrateur fou mais ce qu'en disent les journaux et le docteur qui le soigne. Tout le long du texte nous sommes en présence d'une personne qui, apparemment, ne jouit pas de toutes ses facultés mentales. Nous sommes là avec les autres médecins à juger de la véracité de ce qu'il nous raconte. Tout le long du texte nous pouvons placer ce qu'il raconte sous le signe des hallucinations, mais la vraie surprise se trouve dans l'impossibilité d'expliquer ce qui est écrit dans les journaux. Comment expliquer le "même mal" qui a atteint tout un village au Brésil? L'histoire de notre fou semble alors plausible seulement à la fin de la narration et la réaction du médecin qui est censé le soigner nous surprend. Le texte nous guide vers cette situation finale où la folie presque triomphe de la lucidité. Au moment où le lecteur s'attend à une explication ou à un rejet de ce que le narrateur raconte, il se trouve devant une série de questions que ni lui ni les personnages parviennent à résoudre. Cette accumulation appartient, à notre avis, à la composition en gradation.

Nous avons montré que la composition en gradation est la seule, à notre opinion, qui se trouve dans les nouvelles fantastiques et ceci en examinant de près les nouvelles données en exemple des autres compositions. Pourquoi alors la construction en

---

<sup>27</sup> *op. cit.* note 21.

<sup>28</sup> *op. cit.* note 9, p. 830.

gradation est celle adoptée par les nouvelles fantastiques? Nous pensons que la composition en gradation va de pair avec le suspens que le fantastique désire produire en tant que genre. Le mouvement de va-et-vient de la composition en ligne brisée ne convient pas au fantastique qui, selon nous, désire envoûter de doute tout ce qui est inébranlable chez les lecteurs pour les laisser au moment où l'introspection est un besoin. Il perdra l'effet de la surprise finale si l'organisation du texte est en ligne brisée d'autant plus que si l'étrange frappe à intervalles il est difficile de maintenir le suspens créé par le genre. Nous pensons que le fantastique possède cette caractéristique de laisser le lecteur à lui-même au moment culminant de la narration ce qui ne se réalise que dans la composition en gradation.

*b. Existe-t-il dans le cours de l'action des éléments qui prédisent la fin?*

La réponse à cette question exige un examen plus ou moins subjectif de certains textes, car nous pensons qu'il existe parfois des éléments presque prophétiques dans les nouvelles de ce genre.

Prenons l'exemple de *La Vénus D'Ille*<sup>29</sup> de Mérimée et examinons les signes qui annoncent en quelque sorte la fin de l'histoire.

Dès le début de la nouvelle le narrateur apprend par le villageois qui l'accompagnait à la maison de son hôte que ce dernier a découvert une ancienne statue enterrée dans sa propriété. Il lui annonce que cette statue est "méchante" et que l'on baisse les yeux en la regardant. Cette première impression attribuée à la statue des qualités humaines assez inquiétantes. Le villageois raconte aussi comment la statue a cassé la jambe à l'une des personnes qui la déterrait. Cette histoire ne fait qu'affirmer encore plus l'idée que cette statue possède une volonté libre qui la pousse au mal. Plus loin dans le texte, nous avons encore une affirmation de cette donnée lorsque la Vénus "rend" la pierre qui lui est jetée par un des passants qui la détestent. La pierre heurte la tête de celui qui vient de la jeter et la peur lui donne la fuite.

Toujours dans le texte nous lisons avec le narrateur l'inscription qui se trouve sur le socle de la statue et qui lui donne un caractère encore plus appréhensif. La traduction de ces mots est donnée par le narrateur: "*Prends garde à toi si elle t'aime.*" (p. 739) Nous considérons que ces quelques mots annoncent la fin de la nouvelle, ils sont même prophétiques car la Vénus "tombe amoureuse" de M. Alphonse le jeune marié. Elle se considère son épouse car il lui a passé un anneau au doigt, elle s'introduit

---

<sup>29</sup> *op. cit.* note 8.

dans son lit nuptial mais finit par le tuer en l'étreignant. Cette fin affirme la véridicité des mots gravés sur le socle, c'est aussi leur réalisation.

Un autre exemple se lit dans la nouvelle intitulée *La Nuit*<sup>30</sup> de Guy de Maupassant où le narrateur parle de sa passion pour la nuit. Il nous informe que le jour le lasse et le décourage tandis que la nuit l'anime et le ravit. La phrase qui pour nous est prophétique dans ce texte est:

Ce qu'on aime avec violence finit toujours par vous tuer. Mais comment expliquer ce qui m'arrive? Comment même faire comprendre que je puisse le raconter? Je ne sais pas, je ne sais plus, je sais seulement que cela est.<sup>31</sup>

Voilà alors le narrateur qui nous donne un indice sur la fin de son histoire. Plus loin dans le texte il nous parle d'un pressentiment qui s'empare de lui mais qui pour nous n'est qu'un autre indice: "*Pour la première fois je sentis qu'il allait arriver quelque chose d'étrange, de nouveau*" (p. 946). Éventuellement le narrateur se perd dans une nuit très sombre, il est isolé du monde, sa montre s'arrête et il se trouve cloîtré dans la nuit tant adorée. La fin de l'histoire fait écho avec le début et il meurt de la main de la chose qu'il aimait avec tant de passion. Le narrateur s'enfonce dans la Seine sans aucune force de remonter.

Le dernier exemple que nous examinerons est celui de *La Cafetière*<sup>32</sup> de Théophile Gautier où le narrateur passe une nuit avec les personnages d'une tapisserie de sa chambre. Le premier indice qui annonce et l'histoire et son dénouement nous est donné dans cette phrase que le narrateur dit en entrant dans sa chambre.

La mienne était vaste; je sentis, en y entrant, comme un frisson de fièvre, car il me sembla que j'entrais dans un monde nouveau.

En effet, l'on aurait pu se croire au temps de la Régence...<sup>33</sup>

Ce monde nouveau dont parle le narrateur est celui de la tapisserie et de ses personnages. C'est le monde où il fait la connaissance d'Angéla, la femme avec qui il danse toute la nuit mais qui meurt peu après entre ses bras.

Une autre phrase, que le narrateur énonce en voyant Angéla prédit la fin de la nouvelle: "*Et je sentis que, si jamais il m'arrivait d'aimer quelqu'un, ce serait elle.*" (p. 16). Vient alors la dernière phrase du texte qui justifie ces indices: "*Je venais de comprendre qu'il n'y avait plus pour moi de bonheur sur la terre!*" (p. 21).

De cette étude, nous pouvons conclure que dans la plupart des nouvelles fantastiques et peut-être dans d'autres genres aussi, il existe des éléments qui prédisent la fin de

<sup>30</sup> *op. cit.* note 9.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 945.

<sup>32</sup> Gautier, Théophile, *Contes fantastiques*, Paris, José Corti, 1962.

<sup>33</sup> *op. cit.* note 32, p. 12.

l'histoire. Nous pensons que leur rôle est de piquer la curiosité du lecteur en lui donnant des indices épars dont il ne se rend pas compte. Ils préparent le terrain au dénouement quel qu'il soit sans pour autant altérer l'effet de la surprise finale car ils sont donnés sous forme de pensées, de pressentiments ou même de superstition. Le lecteur crédule ne se rend pas compte qu'il est dans le piège de plein pied et qu'à la fin de sa lecture il n'est que plus perplexe encore. Même un lecteur plus averti pourrait être pris au piège des sentiments et de la subjectivité du narrateur qui lui rapporte l'histoire.

Dans ce chapitre de notre étude nous avons essayé de dégager les stratégies du fantastique à travers l'étude de certaines nouvelles qui s'inscrivent dans ce genre littéraire. Nous avons examiné les composantes des nouvelles fantastiques en essayant de montrer que le choix du lieu, des personnages et même des actions n'est pas gratuit. Tout va dans la même direction: celle de créer une oeuvre d'art qui confronte l'homme à toutes ses craintes et à toutes ses convictions. Une fois devant lui-même, le lecteur pourra décider lequel des deux mondes prime sur l'autre. Les techniques du fantastiques sont très subtiles car, une phrase ou un mot mal choisis, classeront la nouvelle en dehors des marges du fantastique. Ce qui est le plus important dans ce genre, c'est de garder le lecteur en état de suspens jusqu'au dernier moment de la nouvelle où l'énigme va s'obscurcissant devenant encore plus compliquée. Le but de notre prochain chapitre sera d'examiner la raison pour laquelle le fantastique est écrit sous forme de nouvelle plutôt que de romans ou de pièces de théâtre ou de contes.

## **Chapitre 4**

### **La Nouvelle et le Fantastique**

## La nouvelle

Dans ce chapitre de conclusion, nous nous proposons de déterminer la relation entre le fantastique et le genre de la nouvelle. Nous désirons répondre à la question: pourquoi la nouvelle est-elle le genre de prédilection du fantastique? Notre but alors ne sera pas de rapporter “l’Histoire” du genre de la nouvelle ou de dresser un bilan de nouvelles, ce sera de montrer la relation entre “nouvelle” et “fantastique”.

Par nouvelle nous désignons la nouvelle classique du XIXème et du début du XXème siècle, d’ailleurs très différente de la nouvelle moderne. Il faut noter qu’il existe plusieurs genres de nouvelles modernes ( nouvelles lyriques, nouvelles de l’introspection ) que nous ne nous donnerons pas la tâche d’explorer car cela nous détournerait du but essentiel.

Quatre caractéristiques de la nouvelle nous intéressent en raison de leur relation avec le fantastique: la brièveté et la concentration, la rapidité et le cadrage. Mais avant d’y pénétrer, il faut montrer ce qui différencie la nouvelle du conte — genre avec lequel elle est parfois confondue — et du roman — le genre auquel toute production littéraire est souvent comparée.

### *Nomenclature et longueur:*

En parlant de nomenclature, nous nous introduisons de plein pied encore dans la théorie des genres littéraires. Le problème des genres littéraires n’est pas résolu et nous ne prétendons pas le résoudre, mais nous exposerons notre point de vue en ce qui concerne la nouvelle comme genre. Pour ce faire, il est important de détecter les différences et les divergences entre la nouvelle et le conte qui est considéré le genre le plus proche de la nouvelle. La comparaison avec le roman est également nécessaire car d’après les éditeurs c’est le genre “préféré” des lecteurs, surtout des lecteurs français. Il est à noter aussi que la nouvelle est un genre qui n’a pas encore acquis ses titres de noblesse surtout en France et au XXème siècle, à cause des éditeurs qui lui préfèrent le roman.

Les frontières entre “nouvelles et contes” ne sont pas très claires jusqu’à présent et au XIXème siècle, qui est l’âge d’or de la nouvelle, ces appellations étaient interchangeables. La distinction en longueur matérielle, (c’est-à-dire en nombre de pages) est très difficile car nouvelle et conte sont à peu près de même longueur. La seule différence, à notre avis c’est que le conte de par la nature de son sujet permet

des digressions, alors que la concision caractérise la nouvelle. Parce qu'il survole les événements, le conte admet des épisodes de peu de valeur, mais la nouvelle se concentre sur un moment précis de la vie, concentration que trop de détails ou de digressions pourraient ruiner.

Une autre distinction nous semble utile entre les deux genres: le conte, pour nous, repose sur l'imagination plutôt que sur la réalité. Fées, sorcières, apparitions et magie ne sont pas des effets étrangers au conte, leur existence est très récurrente et acceptable dans le genre. Mais tous les contes ne fonctionnent pas de la même manière, il existe des contes philosophiques et des contes sérieux qui n'utiliseront pas ce type de technique mais que nous reconnaitrons tout de même comme invraisemblables. Bien que les nouvelles puissent être fantastiques, leur traitement du sujet diffère. Elles créent un décor et une ambiance très réaliste pour introduire le sujet ou plutôt "l'événement". Une autre différence c'est que le conte, suivant les critiques, est un genre très superficiel, il survole les faits ne pénétrant rien à fond mais souvent permettant de tirer une morale (nous pouvons exclure les contes philosophiques qui eux, ont une profondeur de pensée remarquable). Si nous prenons l'exemple du conte de *Cendrillon*, l'apparition de la fée semble un effet qui s'accorde sans contrainte avec le conte. La morale du conte est que le "Bien" (représenté par Cendrillon) triomphe toujours du Mal (représenté par la belle-mère et les belles-sœurs de l'héroïne).

Très différente est la nouvelle car elle se soucie de réalisme, elle ne survole pas les faits elle s'arrête sur un fait en particulier pour le rapporter dans ses détails. Les personnages sont donc plus ou moins réels et les événements ou plutôt l'Événement est vraisemblable. Le fantastique s'arrête, lui aussi, sur un fait précis ou un effet requis par le narrateur, ce qui explique sa relation avec la nouvelle

Alors que le conteur survole une série de faits, le nouvelliste cerne une tranche de vie. (...) Tout entière immergée dans la vie, prisonnière du temps, quoique de façon éphémère, la nouvelle se distingue du conte, lequel, à l'état pur survole, télescope, dispose des faits comme d'un jeu de dominos et tire sa joie de leur cliquetis.<sup>1</sup>

Le conteur pourrait donc rapporter toute la vie d'un personnage en rapportant plusieurs faits pour communiquer une morale à la fin. Plusieurs péripéties sont acceptables dans un conte ainsi que des répétitions. Prenons l'exemple du *Chat Botté* dans les contes de Perrault.<sup>2</sup> Plus d'une répétition existe, les cadeaux de gibier que le chat offrait au roi, la menace que le chat faisait aux paysans et aux moissonneurs et enfin ses deux demandes à l'ogre de se changer en animaux. La raison de cet effet de répétition réside dans l'idée que le conte est généralement destiné à une audience enfantine de faible mémoire, c'est pour cela qu'il recourt souvent aux répétitions. Cette technique ne nuit pas à sa structure qui repose sur l'imagination en premier lieu; cette imagination est elle même souvent répétitive. La nouvelle est différente.

<sup>1</sup> Fauchery in Cahiers de l'Association des Études Française, *La Nouvelle du XVIII<sup>ème</sup> siècle à Nos Jours*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1975, N° 27, p.250.

<sup>2</sup> Perrault, Charles, *Contes*, Paris, Hachette, 1965.



Se concentrant sur une seule tranche de vie pour intensifier ou concentrer un effet, elle n'admet pas les répétitions qui ruineraient sa construction dramatique. Peu de répétitions peuvent exister mais elles ne seront pas identiques et elles auront pour rôle de donner une concentration à l'Événement. Comme par exemple le narrateur de *La Nuit* de Maupassant <sup>3</sup> lorsqu'il a frappé à plusieurs portes sans obtenir de réponse. Il a répété le même acte mais simplement pour intensifier l'effet de peur que l'auteur désire produire. Les répétitions rompent le suspens si on s'y arrête trop et ceci ruinera la nouvelle de même que le fantastique.

Allons plus loin que le conte maintenant et examinons la distinction entre nouvelle et roman qui peut-être sera plus évidente. La première différence est au niveau du titre. Dans les romans, sous un même titre nous avons une seule "histoire" avec les mêmes personnages. Par contre, un ouvrage de nouvelle regroupe, sous un même titre, plusieurs nouvelles ayant chacune un sujet différent et des personnages différents. Parfois nous trouvons dans un recueil de nouvelle qu'un personnage est le héros de toutes les nouvelles malgré leur diversité (chose rare dans le fantastique qui définit le personnage par rapport au phénomène, refusant de lui donner des traits précis). Le nouvelliste peut choisir de donner à son recueil le titre d'une des nouvelles et d'autres fois il donne un titre collectif pour tout le recueil. Nous prenons l'exemple de Borges qui donne à son recueil le titre d'une de ses nouvelles qui se trouve à l'intérieur: *Le Livre de Sable*. Tandis qu'Edgar Allan Poe par exemple donne un titre collectif pour ses nouvelles: *Histoires Extraordinaires*. Le cas est différent pour le roman où le titre évoque l'histoire d'un certain nombre de personnages: *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, *Madame Bovary* de Flaubert...etc.

La seconde différence est dans la longueur même de l'ouvrage. Les romans sont plus longs que les nouvelles et ceci est lié à la différence de structure dramatique que nous étudierons plus tard dans ce chapitre de conclusion.

Daniel Grojnowski <sup>4</sup> trace un tableau des différences entre nouvelle et roman que voici:

	Forces	Temps	Personnages	Espace
Roman	plusieurs	lent	- nombreux - développement psychologique	plusieurs lieux
Nouvelle	un seul couple	rapide	- peu nombreux - constance psychologique	un seul lieu

<sup>3</sup> Maupassant, Guy de, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

<sup>4</sup> Grojnowski, Daniel, *Lire la Nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p.12.

Ce tableau nous apprend que, non seulement il y a différence au niveau de la longueur mais aussi au niveau du traitement du sujet. Tandis que le roman s'attarde sur beaucoup de détails, la nouvelle ne retient que ce qui est utile à l'effet que son auteur désire créer. Le roman accepte la présence de conflits, de héros problématiques et d'une multitude de personnages. La nouvelle, elle, est pour l'économie tout comme le fantastique qui désire se concentrer sur un seul événement insolite. Les héros problématiques et les conflits vont à l'encontre de la rapidité d'une nouvelle. Le roman offre la possibilité de l'introspection d'un ou de plusieurs personnages. Rappelons ici une oeuvre comme *Le Crime et le Châtiment* de Dostoïevsky <sup>5</sup> qui rapporte les pensées et les sentiments intimes du héros. Il le suit presque heure par heure, chose que la nouvelle n'a pas le temps et l'espace de faire. Le roman, en présentant plusieurs personnages, pourrait rapporter les espoirs et les désespoirs de chacun tout en racontant leurs différents conflits. La nouvelle ne désire aucunement plonger le lecteur dans des conflits. Elle désire fixer son attention sur un fait précis qu'elle se donne la tâche de cerner. Le roman offre un espace pour les péripéties et même les aventures tandis que la nouvelle se concentre sur une seule aventure. Plusieurs "noeuds" peuvent coexister dans un roman, mais un seul "noeud" est la loi dans à peu près toutes les nouvelles. Ce que nous avons discerné de la différence entre les deux genres est souvent applicable, mais il faut noter que le XX<sup>ème</sup> siècle essaye de s'affranchir de la norme en offrant des amalgames de plusieurs genres: nouvelle lyrique (nouvelle et poésie ensemble), nouvelle de l'introspection (nouvelle qui examine la psychologie d'un personnage)...etc. Dégageons maintenant les caractéristiques de la nouvelle en considérant trois catégories qui, à notre avis éclairciront la relation Nouvelle / Fantastique.

### 1. La brièveté et la concentration

Quand on continue de (...) pratiquer [la nouvelle], elle me semble liée à la brièveté, essentielle, en ceci que, pour reprendre une image de Jules Janin, tout dans cette "course au clocher", est soumis à l'énergie vectorielle qui pousse l'intrigue vers sa fin. (...) Brièveté. Dans la difficulté de définir le genre suivant des paramètres précis, il se trouve tout de même une belle unanimité à reconnaître que hors la brièveté il n'est point de nouvelle.<sup>6</sup>

La loi donc est la brièveté mais, comment s'exprime cette brièveté? Quels sont les moyens employés par les nouvellistes pour obéir à cette loi? La brièveté dans les nouvelles se réalise de plusieurs façons dont le peu de descriptions des personnages

<sup>5</sup> Dostoïevsky, F., *Le Crime et le Châtiment*, traduit du russe par Derély, Victor, Paris, E. Plon, Nourrit, 1884.

<sup>6</sup> Pellerin, Gilles, *Nous Aurions un Petit Genre*, Québec, Les éditions de l'instant même, 1997, p.p. 15-16.

ou des lieux inutiles à l'action, l'absence de digressions et la concentration sur l'action ainsi que les ellipses. C'est cette brièveté que le fantastique requiert dans la nouvelle car elle permet à l'imagination du lecteur d'aller au delà de ce qui est écrit. En s'abstenant de donner trop de détails, elle permet une plus grande portée à la surprise fantastique.

Si nous regardons les personnages de près dans les nouvelles, nous voyons qu'ils sont exempts de la caractérisation d'un roman où le lecteur connaît le (s) personnage (s) à fond. Certes il existe des descriptions et des caractérisations mais elles sont vouées à l'intérêt de l'action, de l'Événement.

Thus, unlike novelists who, the old maxim goes, must know everything about their characters, short story writers need only enough details to suggest the main outlines, indeed, if they know more, must rigorously select.<sup>7</sup>

Cette citation nous donne une idée du statut des personnages dans le genre de la nouvelle. Le nouvelliste ne se donne pas comme tâche de faire l'introspection de son personnage comme le font souvent les romanciers. Ce qui compte pour lui c'est l'aspect du personnage qui aidera l'action. Trop de détails sur le personnage ruineront la structure de la nouvelle et distrairont le lecteur. Trop de détails aussi détruiront la rapidité et la brièveté qui gardent le suspens.

Dans sa conception la plus moderne, la nouvelle enregistre le moindre événement auquel le personnage est étroitement associé, au point de se confondre avec lui. Il est alors réduit à la fonction de "personne" grammaticale, simple support de l'action, pur receptacle de ce qui advient. (...) La nouvelle use alors du personnage comme d'un simple agent: utilité, symbole, signe ou voix narrative.<sup>8</sup>

Nous revenons à ce que nous avons dit dans le chapitre précédent sur la vacuité du personnage dans le fantastique et nous voyons maintenant que ceci est aussi lié à la structure de la nouvelle. La nouvelle comme genre accorde beaucoup plus d'importance à l'événement et la vacuité intrinsèque des personnages va de pair avec la loi de la concentration sur l'Événement. Le fantastique, lui aussi, désire garder les lecteurs en état de suspens que trop de détails et d'explications ruineront. Le personnage a comme rôle simplement de raconter, de rapporter, de témoigner ou de donner au récit un effet de réalisme dont sont soucieux les auteurs du fantastique. Prenons l'exemple du narrateur de *La Nuit* de Maupassant.<sup>9</sup> Nous ne savons rien de lui sauf son amour infini pour la nuit. Il nous représente son trait de caractère lié à l'action. Le souci de réalisme se manifeste dans sa description des rues de Paris

---

<sup>7</sup> Edited by Hanson, Clare, *Re-reading the Short Story*, London, The Macmillan Press Limited, 1989, p.50.

<sup>8</sup> *op. cit.* note 4, p. 112.

<sup>9</sup> *op. cit.* note 3.

pendant la nuit. *Lokis* de Mérimée <sup>10</sup> est un peu différent car nous en savons un peu plus sur le personnage: son air farouche, sa physionomie robuste...etc, mais nous apprenons cela dans l'intérêt de l'action aussi. Le souci de réalisme est atteint par le biais du narrateur qui nous place dans l'année 1866 avec des détails vérifiables: "*Lorsque parut à Londres la première traduction des saintes Écritures en langue lituanienne, je publiai dans la Gazette scientifique et littéraire de Königsberg...*" <sup>11</sup> Les descriptions ou les traits de caractère ainsi que les manifestations de réalisme dans les nouvelles ne sont pas gratuites, elles servent au développement de l'action comme nous le montrent ces exemples.

Florence Goyet écrit,

Dégageant sans cesse l'étrangeté du spectacle qu'elle met sous nos yeux, [la nouvelle] regarde ses héros de l'extérieur, attirant notre attention bien plus sur le "cas" qu'elle développe que sur les personnages eux-mêmes.<sup>12</sup>

Encore une fois nous relevons que "le cas" est l'essentiel dans le fantastique qui nous rapporte un événement insolite et sans pareil. "Le cas" prime sur le(s) personnage(s), le phénomène l'emporte sur les acteurs. Nous pensons que ceci est lié au désir d'impressionner les lecteurs en leur permettant de se placer dans la peau du personnage qui, de toute façon, ressemble à un cadre vide.

Liée aux personnages et à leur importance est la polyphonie que nous définissons comme l'existence de plusieurs voix narratives de même valeur et de même importance à l'intérieur d'un même récit. Florence Goyet dans son livre *La Nouvelle* parle de la polyphonie comme étant une caractéristique loin de la nouvelle et plus appropriée au roman.

L'auteur [ de nouvelles ] nous convie à ses côtés, pour nous exclamer devant un spectacle sur lequel nous partageons le *même regard*, et ce, quelle que soit la solution technique adoptée en matière de point de vue. (...) La nouvelle est un genre monologique: où la polyphonie est impossible.<sup>13</sup>

Plusieurs voix narratives détourneront le nouvelliste de son but essentiel de se concentrer sur l'action et mèneront à une confusion entre les différents points de vue. Le fantastique, qui désire attirer notre attention sur l'étrangeté d'un fait précis refusant toute distortion, est lui aussi monologique. Nous entendons une seule voix au cours de tout le texte comme nous l'avons déjà expliqué dans notre étude du narrateur. C'est toujours la voix du narrateur. Même si un personnage parle c'est le

<sup>10</sup> Mérimée, Prosper, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

<sup>11</sup> *Ibid*, p.1049.

<sup>12</sup> Goyet, Florence, *La Nouvelle*, Paris, P.U.F., 1993, p. 230.

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 208.

narrateur qui lui donne la parole et c'est aussi le narrateur qui fait le tri de son énonciation. Dans le texte de Yourcenar, *Comment Wang-Fô fut sauvé*,<sup>14</sup> le narrateur choisit de nous transmettre les souvenirs que l'Empereur raconte sur son enfance pour nous impressionner. Il rapporte la conversation entre Wang-Fô et Ling au moment du sauvetage pour que nous, lecteurs, nous ayons le temps de nous rendre compte de ce qui se passe quant à la vue et l'ouïe de l'Empereur et de ses sujets. C'est la voix du narrateur seul que nous entendons et qui nous plonge pendant tout le texte dans le suspens.

Voyons maintenant comment la brièveté est applicable aussi aux lieux. À la multiplicité de lieux admissible dans un roman, la nouvelle oppose le peu de lieux qu'elle pénètre pour conserver son caractère monologique. Fidèle à l'action et à l'intérêt qu'elle y prend, la nouvelle ne désire aucunement se perdre dans des lieux où l'effet qu'elle désire engendrer se perdra. Un seul lieu ou peu de lieux constituent une des caractéristiques du genre. Les lieux mentionnés dans une nouvelle auront un rôle dans le déroulement de l'action, ou dans l'impression du lecteur suivant le but du narrateur. Le texte de Mérimée *Mateo Falcone*,<sup>15</sup> choisit la Corse et pour plus de précision une seule maison, celle de Mateo Falcone où se déroulera l'action. Le lieu ici est presque un protagoniste car la présence même du bandit dans la maison impose au fils de Mateo Falcone de le protéger suivant les lois de l'hospitalité corse. Donc, l'importance du lieu va jusqu'à imposer le déroulement de l'action. Cependant la maison n'est pas décrite dans tous ses détails, tout ce que nous savons c'est que "...la cabane d'un Corse ne consiste qu'en une seule pièce carrée. L'ameublement se compose d'une table, de bancs, de coffres et d'ustensiles de chasse ou de ménage." (p. 456). Plus tard, la seule indication du maquis où Fortunato doit suivre son père annonce le dénouement de la nouvelle.

Dans le texte de Yourcenar *Comment Wang-Fô fut sauvé* <sup>16</sup> le lieu ne gouverne pas l'action comme dans la nouvelle précédente, il la limite entre les mur d'un palais. De tout le "royaume de Han" (la Chine) le lieu le plus significatif pour l'action c'est le palais impérial où le peintre Wang-Fô va perdre sa vie. Cette précision de lieux aide le fantastique à intensifier son effet et à se concentrer. La description détaillée du palais, à notre avis, joue un rôle double dans l'action. En premier lieu elle amplifie le talent du peintre en montrant le dépit de l'Empereur vis à vis du faste de son palais. En second lieu, nous voyons que l'évasion du palais est impossible, ce qui intensifie

---

<sup>14</sup> Yourcenar, Marguerite, *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, 1963.

<sup>15</sup> *op. cit.* note 10, p. 456.

<sup>16</sup> *op. cit.* note 14.

encore plus la surprise finale. Se déplacer d'un lieu à l'autre plusieurs fois sera une entrave pour la nouvelle et aussi pour le fantastique qui s'exprime dans les nouvelles.

## 2. La rapidité

La brièveté dans les nouvelles donne l'effet de rapidité et également de la concentration sur une seule action. Pour raconter une seule action le nouvelliste ne peut pas se perdre dans des descriptions vaines ou dans des lieux vagues n'ayant aucun rôle dans l'action. Ce seul centre d'intérêt, cette loi de la concentration sur une seule action, cette longueur limitée de la nouvelle nous donnent tout de suite la rapidité.

Charles Grivel en parlant du fantastique écrit une phrase qui nous semble appropriée au genre de la nouvelle comme elle l'est au fantastique,

Il s'agit de ce qui engage un paroxysme: pas de fantastique qui ne fonctionne sans intensité, sans brusquerie, "apparition", "surgissement". Cela arrive, tout à coup, advient, pénètre, s'introduit; il fallait ne pas l'avoir (trop) attendu, il fallait n'avoir pas (trop) prévu son aspect.<sup>17</sup>

Cette citation suggère non seulement l'intérêt accordé à l'action mais aussi la rapidité de celle-ci. Il ne faut pas "trop" attendre pour ne pas perdre le suspens et ceci dans tout genre de nouvelles. Il ne faut pas donner au lecteur le temps de deviner le dénouement autrement le but sera manqué. Il faut toujours le prendre au piège le plus rapidement et le plus habilement possible.

Ce qui gouverne toute la nouvelle c'est donc l'action ou l'effet que désire créer l'auteur. L'idée du paroxysme (qui est le plus haut degré d'une sensation ou d'un sentiment, ou le plus haut degré d'un phénomène) suggère qu'une diversité d'aventures ruine la construction de la nouvelle qui se veut monologique avec "un seul centre d'intérêt". Tout dans la nouvelle tend à cette réalisation: les personnages avec leur vacuité, les lieux avec tout ce qu'ils suggèrent d'inquiétude ou de sérénité, le temps avec ses différentes conceptions ainsi que l'emploi de certaines figures de style et d'un vocabulaire extensif jouent un rôle essentiel dans l'accomplissement du plan du nouvelliste. Le fantastique empruntant les voies de la nouvelle et se concentrant sur un seul effet ou un seul noeud, a trouvé en elle son genre de prédilection. Ce que nous avons dit sur la composition en gradation dans les nouvelles fantastiques répond aussi à l'idée du paroxysme. La montée de la tension

---

<sup>17</sup> Grivel, Charles, " *Horreur et Terreur philosophie du fantastique* " in Colloque de Cerisy, *La Littérature Fantastique*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 171.

dramatique est un procédé employé par les auteurs de nouvelles et surtout par ceux qui écrivent le fantastique. Il est à noter que toutes les nouvelles ne sont pas fantastiques, il existe des nouvelles policières, romanesques, d'introspection...etc mais la plupart sont fidèles à cette idée de paroxysme. Florence Goyet soutient cette idée dans son livre sur la nouvelle, elle écrit:

Parce qu'elle travaille constamment sur des paroxysmes, la nouvelle était l'outil rêvé des écrivains fantastiques, qui l'ont en effet préférée à tout. Le lecteur de nouvelles est habitué à ce traitement du matériau narratif, et le glissement de la caractérisation prodigieuse aux prodiges proprement dits se fera avec la plus grande économie possible, dans un instant que le lecteur aura bien du mal à situer.<sup>18</sup>

Un autre critique, Plisnier, met en relief cette idée:

La nouvelle est la forme de récit qui permet au créateur de saisir un drame au moment où il atteint son point culminant.<sup>19</sup>

L'idée est donc de saisir le point culminant, "le paroxysme" et de le transmettre au lecteur. Par exemple, le paroxysme dans le texte de Maupassant *La Nuit* est atteint lorsque le narrateur se perd dans la nuit qui l'engloutit. Nous assistons à sa peur qui augmente jusqu'à atteindre un maximum difficile à ignorer. Si nous prenons l'exemple d'un texte qui n'est pas fantastique, tel *La Parure* du même auteur, le point culminant est lorsque l'héroïne découvre que la rivière de diamant qu'elle avait perdue et remplacée il y a dix ans n'était qu'un faux bijou. Et que, les dix ans qu'elle a passés, elle et son mari, à travailler arduement pour payer les dettes de la rivière étaient vains. Le point culminant de *Mateo Falcone* de Mérimée réside dans la décision du père de tuer son fils qui a trahi les lois de l'hospitalité corse en livrant à la police un voleur qui s'est réfugié dans sa maison. Le dénouement au point culminant dans les nouvelles s'accorde bien avec le fantastique, qui se termine par une surprise au moment le plus critique de l'histoire.

Annie Saumont est citée dans le livre de Godenne *Études sur la Nouvelle de Langue Française*, elle dit que

La nouvelle est l'instant. L'instant tel qu'il a été vécu et que la nouvelle ouvre, déploie, et par là même découvre et intensifie, comme le ralenti au cinéma. On le sait bien: l'instant vécu recèle l'infini. C'est cet infini qu'il faudrait délivrer. La nouvelle est une spectographie de l'instant. Bien sûr, il y a l'anecdote, les événements, une succession. Mais en apparence seulement. Toute cette diversité se rassemble, se condense dans l'unité qualitative d'un instant. Et ce qui touche le lecteur, cela seul qu'il retiendra, c'est cette saveur unique d'un instant unique.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> *op. cit.* note 12, p. 27

<sup>19</sup> Godenne, René, "À propos de quelques Critiques du XXème siècle sur la Nouvelle", in Cahiers de l'Association des Études Françaises, *La Nouvelle du XVIIIème siècle à nos Jours*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1975, n° 27, p. 102.

<sup>20</sup> Saumont, Annie in Godenne, René, *Études sur la Nouvelle de Langue Française*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1993, p. 258.

Ian Reid, en parlant du moment de crise dans la nouvelle, souligne la réaction du lecteur:

Moreover, what makes some stories linger in the mind is that we are left uncertain about the nature and the extent of the revelation, peak of awareness, that a character has apparently experienced. We sense that, while there has indeed been an important shift of perspective in her/his view of things, its significance may not yet have been fully apprehended by that character.<sup>21</sup>

La définition du fantastique que nous avons proposée dans notre chapitre d'introduction évalue cette idée: ce que le fantastique crée en nous c'est l'incertitude face à nous-même non seulement face à ce que nous avons lu. Ce qui nous reste de la nouvelle parfois c'est la confusion, c'est la question irrésolue ainsi que toutes les possibilités imaginables que le personnage n'a pas explorées, ce qui confirme la préférence que le fantastique a pour le genre de la nouvelle.

### 3. Le cadrage

La nouvelle cerne une tranche dans la vie d'un seul personnage ou d'un petit nombre de personnages, se concentrant sur une action en particulier. C'est pour cela que le moindre mot compte et que, par conséquent, le choix du vocabulaire n'est pas gratuit. Tandis qu'un romancier pourrait écrire des chapitres de description, un nouvelliste n'a pas ce luxe. Le romancier n'a pas la contrainte de la rapidité ni de la brièveté qui imposent au nouvelliste le choix de son vocabulaire et de ses techniques narratives. Qu'il ait en vue un effet à produire plutôt qu'un fait à raconter, la technique du nouvelliste reste la même. Il a l'idée de cerner une tranche de vie qui suggère la nécessité d'un cadre autrement nous, lecteurs, serons perdus. Le cadrage se fait par la délimitation de l'espace et le temps de la nouvelle, chose que le roman fait aussi mais différemment. Dans un roman le cadrage pourrait primer sur les personnages: tels les romans de Proust <sup>22</sup> par exemple où le romancier s'attarde sur des descriptions que le lecteur pourrait facilement éliminer sans nuire à l'action. Sur la nouvelle, Baudelaire écrit

L'unité d'impression, la totalité de l'effet est un avantage inconnu qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte ( c'est sans doute un défaut ) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue. L'artiste, s'il est habile, n'accommodera pas ses pensées aux incidents, mais ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l'effet voulu. (...) Dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tendra, directement ou indirectement à parfaire le dessein prémédité.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Reid, Ian, *The Short Story*, London, Methuen & Co. Ltd, 1977, p. 58

<sup>22</sup> Proust, Marcel, *À la Recherche du Temps Perdu*, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>23</sup> Baudelaire, *L'Oeuvre de Baudelaire* in Godenne, René, *Études sur la Nouvelle de Langue Française*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1993, pp. 53 - 54.



La nouvelle peut se dérouler en une seule nuit, ainsi la *Vision de Charles XI*, ou en plusieurs années, telle *La Parure*, ce qui importe c'est toujours l'action ou l'effet final. C'est cet effet que le narrateur désire mettre en relief et c'est le centre-même de la nouvelle. Peu importe le temps qui passe tant que l'intérêt est maintenu sur une seule action. Le texte de Yourcenar *Comment Wang-Fô fut sauvé* ne nous éclaire pas sur le temps que Ling a passé avec le peintre dans sa maison, ni le temps qu'il a passé à courir les rues avec lui. Ce qui importe c'est le temps où Wang-Fô doit subir la sentence de l'Empereur. Le temps de la narration se cache derrière le temps du récit pour animer l'action. Nous pouvons comparer le temps de la narration à une caméra qui s'approche au zoom du moment crucial du récit ou du temps du récit.

Pour des raisons de méthodologie nous aurons recours à trois genres de temps que nous même avons dégagés à l'intérieur du temps du récit. L'importance de ces trois catégories c'est qu'elles nous montrent comment la nouvelle fantastique fonctionne en approchant de sa fin; et comment les temps verbaux expriment la rapidité gardant le lecteur en état d'alerte jusqu'à la dernière phrase du texte. Le premier temps représente les limites temporelles de la nouvelle en entier. Elles sont déterminées par le narrateur, et c'est ce que nous appellerons "le temps du cadrage". Le second concerne l'action et son déroulement, ce que nous nommerons "le temps du déroulement". Le troisième temps qui compte est celui où se déroule l'Événement ou la surprise finale, que nous appellerons "le temps crucial". De ces trois catégories temporelles, celle qui nous donne l'effet de rapidité est celle du temps crucial. Ce sont les actions qui se succèdent pour prendre le lecteur au piège du fantastique. Au fur et à mesure que nous approchons de la fin cette catégorie prime et les temps verbaux l'explicitent. Si nous appliquons ces catégories à *Lokis* de Mérimée nous savons que la nouvelle se déroule en 1866 qui est le temps du cadrage, que du début à la fin sa durée est à peu près trois mois, qui est le temps du déroulement et que le plus important de ces trois mois c'est la nuit de noce où la mariée meurt, ce que nous considérons le temps crucial. Plus difficile à déterminer sont les trois temps dans la nouvelle de Yourcenar *Comment Wang-Fô fut sauvé*. Nous pouvons tout de même comprendre que c'est une ancienne histoire du temps où il y avait des esclaves et des Empereurs et où l'on faisait encore du troc: c'est le temps du cadrage. Du début du déroulement de l'action à sa fin nous ne pouvons pas voir les limites temporelles, si ce sont quelques jours, quelques mois ou quelques années. Mais les temps verbaux nous donnent l'impression d'une longue durée: c'est le temps du déroulement. Et, le temps crucial est exprimé par l'emploi du passé simple ce qui lui donne un effet de rapidité. Le lecteur voit à peine le canot arriver qu'il le voit quitter. Le temps qui

s'écoule entre les deux incidents ne lui permet pas de réaliser ce qui s'est passé durant ce moment de la lecture. Il est en plein fantastique avant même de se rendre compte.

Passons maintenant à l'espace et son rôle dans le cadrage. L'espace dans une nouvelle doit être bien déterminé car trop de lieux ruineront le paroxysme.

Toutes les nouvelles ne sont pas à issue tragique. La concentration qui est la loi du genre, implique toutefois un nombre réduit de personnages et de lieux.<sup>24</sup>

Nombre réduit de lieux oui, mais aussi il y a certains plus significatifs que d'autres et qui jouent un rôle essentiel dans le cadrage, celui qui compte pour nous c'est celui où se déroule la surprise finale. Le marquis dans *Mateo Falcone*, la chambre nuptiale dans *Lokis*, la chambre à coucher du narrateur du *Horla*, la maison du héros du *Livre de Sable*, la cave dans *Le Chat Noir*, les Champs Élysées dans *La Parure*...etc. Le cadre dans lequel surgit l'Événement limite et concentre notre vue sur ce qui se déroulera par la suite. Nous pouvons comparer cela encore une fois au cadre d'une caméra qui nous transpose d'un lieu à l'autre rapidement ne s'arrêtant que là où une action aura lieu pour avancer le film. La nouvelle alors s'arrêtera là où l'effet qu'elle désire créer est atteint.

Certains critiques pensent que la nouvelle est liée à la rapidité de notre monde moderne ce qui lui donne son caractère monologique et sa rapidité.

La nouvelle convient au monde contemporain où les individus vivent l'impossibilité de nouer des liens innombrables et sont voués à une connaissance parcellaire.<sup>25</sup>

Nous ne pouvons pas vraiment accepter cela car bien que nous soyons voués à une connaissance incomplète du monde elle n'est tout de même pas parcellaire à ce point. Nous savons ce qui a précédé et suivi un événement donné, nous pouvons explorer un fait en relevant tous les détails nécessaires pour notre connaissance alors qu'une nouvelle ne nous donne qu'une part de ce qui s'est déroulé. Il ne faut pas oublier que la nouvelle est avant tout une création artistique, et quelque différente qu'elle soit des autres formes littéraires, c'est aussi une fiction. La nouvelle donne à notre imagination la possibilité de s'épanouir. Notre imagination est activée là où s'est arrêté la narration, et là où le lecteur est devant l'inachevé. C'est aussi un outil que le fantastique exploite au maximum: à la fin d'une lecture fantastique, le lecteur est souvent proie à ses propres pensées, à ses convictions et à son imagination. Nous sommes plutôt de l'avis du critique qui lie la nouvelle au peu de temps dont souffre toute notre génération.

---

<sup>24</sup> Thieberger, Richard, *Le Genre de la Nouvelles dans la Littérature Allemande*, Nice, Les Belles Lettres, 1968, p. 97.

<sup>25</sup> *op. cit.* note 4, p. 39.

....pour lire un roman, il faut un long loisir, et, dans notre vie, telle qu'elle est faite, esclave de besoins matériels, agitée par des intérêts, troublée par des passions, nous n'avons que de courtes heures de repos. C'est pour offrir une emploi facile à ces briefs(...) moments d'inoccupation, où la fatigue s'emparerait de l'esprit, si une lecture agréable ne venait le distraire, c'est pour présenter aux lecteurs un de ces ouvrages qu'on prend avec plaisir, qu'on lit avec amusement, mais qu'on peut néanmoins interrompre aussi fréquemment que l'exigent des devoirs impérieux et de capricieuses volontés, que ce Recueil de contes est publié.<sup>26</sup>

La nouvelle est donc la forme d'art la plus convenable à notre rythme de vie et à l'accélération du rythme de vie au XIX<sup>ème</sup> siècle. Parce qu'elle est plus courte que le roman le peu de temps dont nous pouvons disposer lui convient; et parce qu'elle est monologique elle facilite la concentration pendant la lecture. La nouvelle est une forme littéraire qui exige beaucoup de travail de la part du nouvelliste pour lui donner un centre d'intérêt monologique auquel s'attachera le lecteur qui, lui, fait l'effort de concentration pour retenir le peu de détails que le nouvelliste lui signale.

De cette étude que nous avons menée sur les caractéristiques de la nouvelle nous trouvons que dans sa construction et sa concision, la nouvelle est le genre le plus adéquat au fantastique. Le fantastique donne l'importance au "phénomène", au point culminant, au centre monologique tout comme la nouvelle qui s'intéresse à l'action. Le fantastique refuse toutes les descriptions et les digressions qui détourneront l'action du but désiré de même que la nouvelle. La nouvelle est monologique ce qui sied au fantastique qui crée un seul effet par le biais de la surprise finale. La nouvelle joue sur la tension paroxystique de même que le fantastique. La nouvelle refuse à ses personnages une identité qui leur est propre, loin de l'événement essentiel tout comme le fantastique refuse de leur attribuer un caractère détaillé. Trop de lieux ruineront la loi de la brièveté dans la nouvelle et de même pour le fantastique. Dans les textes fantastiques comme dans les nouvelles, la construction dramatique est ce qui compte le plus et c'est pour cela que le fantastique a trouvé dans la nouvelle son genre préféré. Nous ne pouvons pas dire la même chose de la nouvelle en soi car bien que presque tout le fantastique se manifeste dans les nouvelles, toutes les nouvelles ne sont pas fantastiques.

Cette étude nous a permis de dégager une définition du fantastique et de la nouvelle en examinant de près plusieurs nouvelles de ce genre. Nous ne prétendons pas avoir trouvé "la bonne définition" parce que cela est très difficile, mais nous avons essayé de donner notre avis personnel sur les deux genres en examinant les textes littéraires et critiques que nous avons lu. Les genres littéraires, nous l'avouons, n'obéissent pas à nos définitions, mais ce que nous avons fait au cours de notre étude est basé sur des constats et des lectures que le flot de la production littéraire et critique pourrait changer. Il suffit qu'un romancier écrive un roman fantastique (fantastique dans le

<sup>26</sup> La préface du *Conteur, Recueil de Contes de tous les Temps et de tous les Pays*, Paris, Charpentier, 1933, p.p. 9-10 in Godenne, René, *Études sur la Nouvelle de Langue Française*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1993.

même sens que nous avons dégagé et défini) et ce que nous en pensons sera changé à jamais.

Pourquoi le fantastique a-t-il choisit la nouvelle? Parce qu'il désire nous mettre devant nous-même pour examiner nos croyances et nos faiblesses. Il ne veut pas trop dire, et ce que nous découvrons à la fin d'une lecture fantastique c'est une question que nous avons la tâche de résoudre pour nous-même, pour notre bien être et la paix de notre esprit. La réponse à cette question exigerait tout un processus d'examen intérieur que beaucoup d'autres genres ne suscitent pas. Le fantastique nous expose à la peur et la terreur qu'un événement insolite créées à l'intérieur de nous-mêmes, pas à l'intérieur de ses personnages. Ce qui importe c'est le lecteur. La réussite d'une nouvelle fantastique est calculée par le degré de la peur qu'elle crée en ses lecteurs. Ce n'est pas la peur de ce qui nous est externe c'est la peur de nos croyances ou plutôt de nos incroyances "*les nouvelles fantastiques jouent constamment sur la distance, infime parfois, mais toujours cruciale entre le monde normal et le monde de l'étrange*" (p. 96).<sup>27</sup> Toute rupture dans cette distance est une menace pour notre existence qui refuse l'existence d'un monde *autre* et d'une vie *autre*. C'est lorsque l'homme se trouve affronté à la mort tant appréhendée qui le transpose d'un état qu'il comprend à un autre qu'il ignore.

Marcel Schneider, en parlant du fantastique dit que:

le fantastique reste un secret, quelque chose que l'on devine, mais qu'on ne pénètre jamais. C'est toujours ailleurs qu'il se tient.<sup>28</sup>

Ce qui est ailleurs, ce que l'on ignore, ce qui représente un monde qui n'est pas le nôtre, ce qui est métaphysique menace l'homme. La peur de tout ce qui est AUTRE, de tout ce qui n'est pas familier se joue de nous dans le fantastique. La mort reste un phénomène inexplicable pour nous, c'est l'épée de Damoclès pour notre vie. La mort est le thème privilégié du fantastique car elle éveille toutes nos peurs et toutes nos interrogations sur un monde autre que celui que nous connaissons. Cette instabilité de notre être, toujours hanté par l'ombre de la mort est la raison pour laquelle ce genre continue à survivre dans un monde régi par la technologie. Les mythes, les superstitions et la religion font partie de notre vie quotidienne, rappelant le doute et l'insécurité devant une existence invisible. L'Homme qui a aluni et qui a découvert l'organisation du cosmos, l'Homme qui s'enrichit de connaissance tous les jours, porte en lui-même le germe de la peur et de la mort auquel s'attaque le fantastique.

---

<sup>27</sup> *op. cit.* note 12.

<sup>28</sup> Schneider, Marcel, *Histoire de la Littérature Fantastique*, Paris, Fayard, 1985, p. 11.

## Bibliographie

### Nouvelles fantastiques

Beckford, William, *Vathek*, Paris, José Corti, 1984.

Borges, J.L. *Le Livre de Sable*, Traduction de François Rosset, Paris, Gallimard, 1989.

Gautier, Théophile, *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981.

Hoffmann, E. T. A., *Contes Fantastiques*, Traduction de Loève-Weimars, Paris, G. Flammarion, 1980, 3 volumes.

Maupassant, Guy de, *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1979

Mérimée, Prosper, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1978.

Nodier, Charles, *Smarra, Tribly et autres contes*, Paris, Garnier Flammarion, 1980.

Poe, Edgar Allan, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Cambridge, Belknap Press Of Harvard University Press, 1969.

Yourcenar, Marguerite, *Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, 1963.

### Contes merveilleux

Galland, Antoine, *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Gallimard, 1983.

Perrault, Charles, *Contes*, Paris, Hachette, 1965,

### Romans

Dostoïevsky, F. traduit du russe par Derély, Victor, *Le Crime et le Châtiment*, Paris, E. Plon, Nourrit, 1884.

Proust, Marcel, *À la Recherche du Temps Perdu*, Paris, Gallimard, 1975.

### Oeuvres critiques sur le fantastique

Association Française d'Études Américaines, *Du Fantastique à la Science-Fiction Américaine*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1973.

Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, *La Nouvelle du XVIIIème siècle à nos jours*, Paris, société d'Édition "belles lettres", 1975, n° 27.

- Castex, Pierre-George, *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris José Corti, 1982.
- Colloque de Cerisy, *La Littérature Fantastique*, Paris, ALbin Michel, 1991.
- Couty, Daniel, *Le Fantastique*, Paris, Bordas, Collection Les Thèmes Littéraires, 1989.
- Chabot, Jacques, *L'autre moi, fantasmes et Fantastique dans les nouvelles de Mérimée* Edisud, La Calade, 13090 Aix-en-Provence, 1983.
- Dobransky, Michel, *Le Fantastique, étude du Horla de Maupassant*, Paris, Gallimard, 1993.
- Ehrsam, Véronique et Jean, *La Littérature Fantastique en France*, Paris, Hatier (Profil:Formation/Français), 1985.
- Grivel, Charles, *Fantastique- Fiction*, Paris, P.U.F., 1992.
- Jacquemin, Georges, *Littérature Fantastique*, Bruxelles, Editions Labor, 1974.
- Lysøe, Eric, *Les Kermesses de l'Etrange*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1993.
- Malrieu, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992.
- Monard, Jean et Rech, Michel, *Le merveilleux et le Fantastique*, Paris, Delagrave, 1974.
- Ozward, Thierry, "La nouvelle mériméenne entre atticisme et mutisme", *La Licorne*, Poitiers, Université de Poitiers, 1991.
- Rabkin, Eric S., *The Fantastic in literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- Schneider, Marcel, *Histoire de la Littérature Fantastique*, Paris, Fayard, 1985.
- Steinmetz, J. L., *La Littérature Fantastique*, Paris, P.U.F., Que sais-je?, 1990.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique.*, Paris, Seuil, 1970.  
*Poétique de la Prose*, Paris, Seuil, 1971.  
*Théorie de la Littérature*, textes des formalistes russes, Paris, Seuil, Ed. Tel Quel, 1965.
- Traill, Nancy H., *Possible Worlds of the Fantastic*, Toronto, University of Toronto Press, 1996.
- Vax, Louis, *La Séduction de l'Étrange*, Paris, P.U.F., 1965.

### **Oeuvres critiques sur la nouvelle**

- Godenne, René, *Études sur la Nouvelle de Langue Française*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1993.
- Godenne, René, *La Nouvelle Française*, Paris, P.U.F., 1974.
- Goyet, Florence, *La Nouvelle*, Paris, P.U.F., 1993.

Grojnowski, Daniel, *Lire la Nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.

Hanson, Clare, *Re-redaing the Short Story*, London, The Macmillan Press Limited, 1989.

Leibowitz, Judith, *Narrative purpose in the Novella*, Netherlands, Mouton and CO.N.V., 1974.

May, Charles E., *The Short Story, The reality of artifice*, U.S.A., Simon and Schuster Macmillan, 1995.

Pellerin, Gilles, *Nous Aurions un Petit Genre*, Québec, Les éditions de l'instant même, 1997.

Reid, Ian, *The Short Story*, London, Methuen & Co Ltd, 1977.

Shaw, Valerie, *The Short Story, a critical introduction*, New York, Longman Inc., 1983.

### **Oeuvres de critique générale**

Bal, Mieke, *Narratologie "les instances du récit"*, Paris, Editions Klincksieck, 1977.

Bellemin-Noël, Jean, *Histoire Littéraire de la France IV de 1789 à 1848* ( 2ème partie ), Paris, Editions Sociales, 1973.

Gandensia, Rominica, *Onze Études sur la Mise en Abyme*, Belgique, Imprimerie George Michiels, 1980. Présentées par Hallyn, Fernand.

Genette, Gérard, *Figures III.*, Paris, Seuil, 1972.

Gervais, Bertrand, *Récits et Actions, Pour une théorie de la lecture*, Québec, Les Éditions du Préambule, 1990.

Goldenstein, J.-P., *Pour Lire le Roman*, Bruxelles, Edition A. de Boeck, 1980.

Meyerhoff, Hans, *Time in literature*, California, University of California, Bekerly and Los Angeles, 1955.

## Table des matières

### Résumé

### Introduction 1

### Chapitre 1

Le décor et les éléments de visualisation dans les textes fantastiques 11

### Chapitre 2

Les personnages 41

### Chapitre 3

La structure de la narration et le dénouement des nouvelles 62

### Chapitre 4

La nouvelle et le fantastique 76

Bibliographie 90